

■ العمارة

- 7 معجم المصادر في الكتابات الإسلامية في القرون الوسطى د. ناصر الرشيد
- 37 العمارة الدينية في عتبات الصوفا الإسلامية د. محمد الهوسي
- 47 طراز تشييد العمارة الإسلامية في ميقاتات عراقية وأندلسية معوية د. هاني محمد علي البناشرا
- 87 ميقاتات القرون الوسطى في المنطقة العربية والإسلامية: ملاحظة على العمارة د. ياسين حسن زويدي
- 141 التاريخ الحضاري والمطبخ في الحياة والعمارة د. خالد مصطفى
- 143 العمارة الدينية المعمورة والتشييد المعمارية د. علي وأحمد
- 145 العمارة المعمورة والتشييد المعمارية القديمة د. علي مهدي عثمان
- 147 العمارة والحضارة د. فاضل عبد الله عيسى العنزي
- 173 تشكيل الهوية الحديثة بين العمارة والحداثة د. مكارم المبرور، محمد المنصوري

■ أطفال مصر الحديثة

- 189 إمبريقية التعليم في الرواية العربية الحديثة: تجربة نورا الجبرائيل معودة د. يوسف شكري
- 189 دور الكتابة بين الفن والسياسة د. محمود سيد السيد



تَبَيَّنَ

فنون العمارة أثرًا اجتماعيًا وثقافيًا متعدد الجوانب والتأثيرات المادية والفكرية، ويصبح اعتبارها أحد معالم هوية كل من الأمم والشعوب وثقافتها ما يُنظر إلى القدرة على الصمود أو الصالح التي تركتها الحضارات القديمة المتعاقبة على أنها أحد أشكال هويتها وسلطانها، أو دليل على موقعها في مسار التاريخ أو تأثيرها في التراث الإنساني.

وقد تميزت فنون العمارة وثقافتها وفلسفتها ونقشها التمايز الأمم وتطورها ومعتقداتها الدينية والاجتماعية، إلى جانب لغات التخصصات الجغرافية والثقافة المتمايز التي شهدت استمرار التخصصات.

وعلى الرغم من الأثر المتزايد للتكنولوجيا والتفاعل والتواصل بين الأمم، الذي لم يعد يفرق بين جوانب من جوانب النشاط الإنساني، وخاصة التفاعل بين الفنون والعلوم والأنواع - الذي يتم من دون قيود بشكل شبه مطلق - فإن التخصصات المذكورة في فنون العمارة وحداثتها يستمر بشكل جلي، ليس من البعد الذي لا يمكن له التمايز، تجاوزاً، وإنما بذلك الخصوصية والتعريفات كافة معانيها التي لا يمكن أن يتجزأ فيها أحد، مهما بلغ شأن الاختلاف - والعولمة.

ومن وجوب ذلك، فإن العمارة والرموز لها الطبيعة يمكن أن تكون مادة لأبحاث - ونظريات - خاصة بها، تتضح بمفردات ومصطلحات ومعادلات وإنشادات شديدة الثراء والدلالة، وخاصة عندما تكون قرابة مقارنة لفنون العمارة على اختلافها.

وتساعد مثل هذه الأبحاث على إمكانية التماس من كثير من دقائق الأمور وتفاصيلها، وعلى استلزام مفاهيم بالغة الأهمية. ومن هذا المنطلق يأتي

لتخصيص محور هذا العدد من «عالم الفكر» لهذه القضية، حيث يناقش تجربة من المئات هندسة وقتون العمارة العرب، جماليات العمارة الإسلامية والعربية وحضراتها، دور العمارة في تشكيل المدينة الحديثة، وبناء الهوية الوطنية، والعلاقة بين العمارة والتربية والبيئة والشمس، وغيرها من المواضيع ذات العلاقة.

إننا بدليل لا نشوخي فقط، إثراء المكتبة العربية يمثل هذه الأبحاث بل تأمل في الوقت حيث أن تحظى العمارة بمزيد من اهتمام الباحثين والأكاديميين العرب في مختلف المجالات، تكون أبحاث العمارة والتحليلات الخاصة بها أشبه ما تكون بمساحة تقاطع يلتقي عندها الكثير من التخصصات والعلوم الإنسانية والتطبيقية.

ولهم التحفيز



مفهوم العمارة في الكتابات الإسلامية في الفنون الوسطى

د. ناصر الرباط

صندعنا نضكر في المصانعة البوم، بذهب
دحننا على الأظف إلى الضمكر في التصميم،
ذلك التخصص الخلاق الذي يعنى بتحويل
المبنى بكل تفاصيله الشكلية والوظيفية
والإنشائية، ويضمثله على شكل رسومات
ومصور وموديلات لتخل فكرته إلى كل من له
علاقة بالأمر من مصمم إلى منفذ إلى زبون
ومعهد وغيرهم.

ومع بعض الاستثناءات القليلة، فإننا نرى أن العمارة والمعمار، ذلك الشخص
اليدع في نظرتنا الذي يتكلم عادة بتحويل المباني وترجمة الأفكار الجديدة عن الطراغات، التي
يود التمس المبنى فيها، إلى تصاميم قابلة للتنفيذ والتحويل إلى تلك الفراغات إنها بكل
تفاصيلها وزينتها، هذا المعمار إنسان متخصص، قضى سنوات طويلة، تتراوح بين الخمس
والثماني سنوات حسب البرتاج، وهو يدرس العمارة ويدير شؤونها في معاهد تعليم عالية،
وهو/هي من خلال الدراسة والبحث قد تعلمت إلى مواضيع نظرية ومواضيع عملية وأخرى
هندسية إنشائية، بالإضافة إلى تعلمها الرسم والنحت والتصوير، وأخيرا الكمبيوتر، مع
قليل من الدراسات التاريخية والفلسفية والاجتماعية، ويتبين التركيز على هذه المواد من بلد
إلى آخر، ومن فترة إلى أخرى، ولكن غالبية الممارسين المعاصرين قد درسوا كل هذه المواد
على درجات متفاوتة حسب برامج معاهدهم المختلفة.

على الرغم من أن العمارة كعرفة، فدرجة قدم المصروح المصرية العظيمة المشهدة في
نهائيات الألفية الثالثة قبل الميلاد - كما نعرف من كتابات المصريين القدماء ومن أسماء
المعماريين المشهورين، وعلى رأسهم أمنمحاتب - فإن مفهوم العمارة، كمثل معرفتي متخصص،

(*) استاذ الأنا خان العمارة الإسلامية، معهد مساحات بحثي للتكنولوجيا - M2 T - الولايات المتحدة الأمريكية.

جديد نسبها، فهو لا يتجاوز في قمتها عصر النهضة الإيطالية، أي القرن الخامس عشر الميلادي. عندما بدأ المعماريون - الذين كانوا حتى تلك الفترة لا يهتمون بكونهم - معلمي بناء - بالكتابة عن العمارة وربطها بالتاريخ وبمميزات الأقدمين المعمارية الرائعة، خصوصاً عمارتي الإمبريق والرومان. وقد خلق معماريو عصر النهضة في كتاباتهم خطاً معمارياً جديداً يستند بالدرجة الأولى إلى دراسة عمارة الأهلين واستنباط قواعد شكلية وجمالية وإشائية منها. ومن ثم تطبيق هذه القواعد على المعماريات الحديثة التي راعوا فيها تواصلها مع العمارة الكلاسيكية. وقد أدى عمل هؤلاء المعماريين الرواد إلى تحويل العمارة إلى تخصص معرفي يتطلب درسا وجهداً وعلماً قبل أن يسمح للفرد بالانخراط إلى مهنة العمارة، مما أدى إلى نشوء مدارس العمارة بداية في العواصم الأوروبية، وانتشارها فيما بعد في كل أرجاء العالم، وظهور تخصصات معمارية ومجلات وكتب معمارية تبحث في علم العمارة ومنها⁽¹⁾. وقد اكتسبت العمارة بنتيجة الأمر منها معرفياً وصفة وقواعد مهنية تنظيمها وأطرها وأثرت في نظرية المعماريين إلى المسهم. ونظرة المجتمع إليهم كمهنيين مهتمين ومفكرين خلافاً.

ولكن الحال كانت مختلفة تماماً في المصور الوسيط، فالعمارة كانت حرفة أو صناعة يتوارثها الأبناء عن الآباء من دون أي دراسة نظرية أو اختبار مهني. بل هي صناعات يقضونها في التدريب تحت إشراف معلمهم **والتيظم** من خبرتهم قبل أن يصبحوا هم أنفسهم معلمين ويصبح لهم علمهم التقني والمهني **التيظم**. هكذا كانت الصورة ليس فقط في أوروبا ما قبل النهضة، ولكن في العالم الإسلامي **التيظم** أيضاً. فالعالمون بالعمارة في ذلك العالم المتوسطي الإسلامي، كثيرهم في اصطلاع الأرض، خرفيون بالأيام، وهم في غالب الأحوال قليلو الحظ في التعليم. خاصة المالي منه من علوم دين وأدب وغيره. بل إن غالبيتهم لم تكن تتقن القراءة والكتابة أصلاً. وقد عني هذا أن منزلتهم الاجتماعية كانت في الغالب والأعم منخفضة، وإن ظهورهم في المصادر التاريخية قليل بل ونادر. حيث إنهم لم يبرزوا في مجتمعاتهم إلى مستوى الطبقتين الغالبتين، أهل السيف، أي الحكام من سلاطين وأمراء وعلما، وأجناد، وأهل العلم، أي العلماء والأدباء والكتّاب ورجال الدين. وقد ركزت غالبية مصادرنا التاريخية الإسلامية والعربية على هاتين الطبقتين، تتبعت خطاهم في كتب الأخبار وسير حياتهم في كتب السيرة. هذا ما عني أن غالبية المصادر التي نعتمد عليها اليوم بل الاعتماد في محاولة رسم صورة المجتمعات الإسلامية في القرون الوسطى تمرض أساساً لحياة أفراد الطبقات العليا وتغفل حياة غيرهم، إضافة إلى أنها مكتوبة من وجهة نظر أفراد طبقة محددة، أي أهل **التيظم**⁽²⁾. وعلى هذا بقي المعماريون الذين وجدوا لأنفسهم منفذاً إلى كتب السيرة قلّة قليلة. حتى في تلك الموسوعات الهائلة ككتاب ابن أبيك الصمدي، **الوافي بالوفيات**، مثلاً، الذي تجاوزت الترجمات فيه عشرات الآلاف من ترجمات علماء وأدباء،

وكتاب وأمراء وسلاطين، ولم يوجد فيه أكثر من أربع ترجمات لن يمكن وصفهم بالمعماريين أو صناع العمارة بشكل عام، والذين زاولوا بالإضافة إلى عملهم كمعماريين، هذا كتابية أخرى، وربما كانت هي السبب الأساس في دخولهم إلى صرح التاريخ من خلال تدوين سيرهم¹⁰.

لغة العمارة في المصادر التاريخية الوصفية

الحال مماثلة فيما يتعلق بالعمارة نفسها، فالمصادر التاريخية لا تعدنا بالكثير من المعلومات عن العمارة كمصانير، ما عدا بعض حالات لفتت إليها بعض الأبنية نظر المؤرخين بعظميتها وأبهتها وكثرة مسروقاتها، فكتبوا عنها، أو في الحالات التي أراء فيها بعض المؤرخين قبل الخطوة عند أصحاب السلطان من الهنالكين العظام، فدرنوا جرداً بالأعمال التي مولوها ورعواها، ولكن هؤلاء الدونين نادراً ما تحولوا لإعلان أنهارهم بالعمارة أو بتكلفتها أو بعظمة وعانها إلى إبداء الرأي بها كعمارة وإثارة النقاش في أمور تدخل في صميم الوصف المعماري والفني الوظيفي والتشويق الجمالي والنوعي الثقافي أو التاريخي، وكلما يعرف الأسطر الثقيلة عن العمارة كشاهد على عظمة بنايتها التي خطتها أيدي كتاب كبار تجاوزوا مصطلحات عصورهم ومجالاتها المهرية ليتناولوا العمارة اللاتينية والحاضرة في كتاباتهم، مثل الجاحظ والتويري وابن فضل الله العمري وابن خلدون والقريري صاحب «كتاب الواعظ والأعشاب» يذكر الخطل والأثار، الذي يمكن اعتباره بحق كتاباً مؤسساً في التاريخ العمراني على مستوى العالم، وواحد من المعنى الدراسات التاريخية الغربية في التراث العربي المكتوب حتى اليوم، وأكثرها موسوعية ومروعة¹¹.

استعمل هؤلاء المؤرخون عند كتابتهم عن العمارة لغة يمكن وصفها باللغة الوظيفية والوصفية وربما القيمية ولكنهم نادراً ما استخدموا ما اصطفتها على وصفه في يومنا هذا باللغة الجمالية أو اللغة المعمارية. فهم مثلاً كلما واحجوا طريقة أو تصميمًا غريباً عند مشاهدتهم العمارة تحولوا إلى كلمة بعينها وورثتها لتوصيف ما يرون: «عجيب» أو «غريب»، وهم أيضاً في توصيفهم يركزون على ثراء المبنى وقبحة المواد الداخلة في بنائه أو عظمته واتساعه وأبهته، ويستخدمون لأجل ذلك مجموعة من الأوصاف مثل «كبير»، «عظيم»، «فاخر»، وغيرها مما يهوي في معناه وصفاً شكلياً وفراغياً، وإن كان استعماله على الغالب من أجل قيمته القارئة ومدلوله المتفاخر، فطر ماداً عنه هذه المصطلحات، وماداً دلت عليه بالقسمة إلى مفهوم العمارة كما يظهر في المصادر القروسطية.

مصطلح «عجيب» ومعادلاته الغربية مثل *mirabilia*, *miracula*، مصطلح مهم جداً فهو للمصطلح الأساسي في التراثين الإسلامي والغربي القروسطي الذي استُخدم للدلالة على عدم القدرة على الشرح أو الفهم أمام حادث أو شيء أو نص أو مخلوق طبيعي كان أو غريباً¹².

وقد توسع استعمال المصطلح في التراث الإسلامي بتأسيسه لفرعين فرعيتين أحدهما تابع لعلوم الدين والآخر للأدب، فعلوم الدين أفرقت فرعين عظيمين لما عرف بفروع القرآن وغريب الحديث أي غريب المصنعة أو المعنى بالنسبة إلى الأول وتافر الورد بالنسبة إلى الثاني. وهما بالتالي فرعان من فروع علوم اللغة أصليا^{١٢}، لذلك فاستخدامهما لمصطلحي غريب وعجيب في توصيفهما لا يجعل في طياته دلالات حدود المعرفة الإنسانية بقدر ما يفسر للمعجزة الإلهية أو تلك التي أنزلت على الرسول ﷺ. أما الفرع الأدنى فهو ما عرف بالعجائب والغرائب، وهو متخى كتابي قديم يجمع ما بين الجغرافيا وعلم الأكوان والفلك والتنجيم والمعجزات وما إليها. وقد ظهر أولا مع كتاب «الحيوان» للمعاصم، للمعاصم في نهاية القرن الثاني الهجري (بداية القرن التاسع الميلادي). وإن كان لم يكتب اسمه إلا مع ظهور الكتاب المؤسس عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات لـ زكريا بن محمد القزويني في نهاية القرن السابع الهجري. الثالث عشر الميلادي^{١٣}. وقد اكتسب مصطلح «عجيب» معناه القزويني الشائع من كتاب وتصريف القزويني الذي استعمله للدلالة على الحيرة أمام المجهول، ليس لكونه مجهولا - وبالتالى فهو قابل للريبة أو التعريف عليه - بل لأنه نادر الحديث أو لأن رد الفعل المقترض تجاهه فهو معروف مسبقا، فيكتفي الناظر أمامه بالتعجب. أي أن استعمال الفتح دليل على الوصول إلى حدود المعرفة المسبقة، وبالتالى، فنعلم هذا المصطلح في وصف العمارة - أو أي أمر آخر - فهو تشريفاً بمنزلة تشييع من المروجين لهم بقاى على تفسير الاتطباع الذي تخلقه العمارة المائلة أمامه - إما الجبهة بها وإما الخلف قدرته على تجاوز رد الفعل القاسم - وهو بالتالى سيطرته في كلمة عجيب.

أما عندما يستلهم الزر بن أوساذا مثل «عظيم» وكبير» لوصف العمارة فهم في حقيقة الأمر يستحسرون مفهوم العظمة المعمارية أو الأبهة (Monumentality) كما عرفها المطال الإسلامي القزويني. وعلى الرغم من أن الأبهة المعمارية لها مكونان، واحد تشكيلي والآخر تشكاري، فإن المؤرخين القزوينيين ركزوا في استخدامهم لمصطلحات الأبهة على التعبير التشكاري أو الاحتفالي ولم ينطرقوا إلى البعد التشكيلي كثيرا فيما عدا إضافاتهم صفات العظمة والصحة والروعة والثبات والكل الجوان على العمارة. وهم أيضا استخدموا مفهوم الأبهة دوما من منطلق متوازن ولأهداف تشييعية ودعائية تصب في مصلحة راعيهم الملكي أو الأميري أكثر منها معمارية أو جمالية^{١٤}. فلي كل مرة يصف فيها مؤرخ مبنى ما بالمظمة أو الأبهة أو الضخامة. نجدد بقارئ هذا المعنى بعبان أخرى للوالت الآخرين سابقين أو معاصرين. أو ميان اكتسبت بعدا قو - تاريخي، وأصبحت هي المل في توصيف الأبهة عامة، كإيوان كسرى الذي قال الله أبو منصور الثعالبي في كتابه لمار القلوب في الضفاف والمصوب، «يغرب به المل للينان الرضخ العجيب المصنعة، الشاعى الحصانة والوثاق، لأنه من عجائب البنية الدنيا،

ومن أحسن آثار المؤلفات⁽¹⁾ (الشكل ١). وطبعاً يكون مبنى القراحي في كل مطبوعة حقلية كانت أو شعيرية، ويظهر الفؤاد برصاً واضحاً وجذيل صلاته، أو يبقينه من تقدم دولة راعيه على دول منافسيه وسؤدها. ولعل في قصة بناء مدرسة السلطان حسن هي القاصرة بين سنتي ١٢٥٦ و ١٢٦١م، كما أوردها خليل بن شافعي الطاهري في كتابه «زبدة كشف الممالك وبينان الطرق والمسالك»، أوضح دليل على فهم المؤرخين القروسطيين للأهمية المعمارية والقصورها الأساسي في التنافس بين الملوك على بلوغ أعلى درجات العظمة من خلال عظمة مبانيهم. يقول الطاهري: «حكى أن الملك الناصر حسن -الشار إليه- لما أمر بعمارها طلب جميع الهندسين من أقطار الأرض وأمرهم بمعاينة مدرسة لم يمشروا على منها على وجه الأرض وسألهم أي المآكل أعلى في الدنيا في العمارة فقبل له أيوان كسرى النوشروان، فأمر بأن ينسج ويحرق ويصير المدرسة أعلى منه بعشر أذرع فعمروا... وأيوان كسرى كان واحداً، وفي هذا أربعة أو اثنين. وهي عجيبة من عجائب الدنيا»⁽²⁾ (الشكل ٢).

ولكن المؤرخين أنفسهم، عند كتابتهم عن العمارة نادراً ما استخدموا مصطلحات جمالية أو معمارية، حتى تلك التي كانت راثية ومعروفة في وقتهم في مجالات أخرى. لعل أهمها الأدب والشعر. على هذا الأساس، فمن لا نجد إلا القليل القليل من الأوصاف المعمارية الفنية في هذه المصادر والتي تستخدم مصطلحات حكمية مثل «حسن» أو «جميل» أو «متناسب» أو «متالف» أو «منظوم» أو «جيد»⁽³⁾. هذه المصطلحات الجمالية كانت قد استخدمت تاريخياً لتدل أولاً على صفات شكلية وظيفية جمالية للأشياء وبسطى القطع الفنية وحتى بعض المشروعات الهندسية الهامة كما يتضح لنا من كتابات أعلام مستقيمين كبار كالجاحظ وإخوان الصفا، والحسن بن الهيثم. صاحب كتاب المناظر⁽⁴⁾. ولكن هذه المصطلحات نفسها لم تقتبس من قبل المؤرخين القروسطيين الذين كتبوا عن العمارة مع أن هؤلاء المؤرخين أنفسهم استخدموها أو استخدموا مثيلاتها من المصطلحات الجمالية عند حديثهم في الأدب أو الشعر. وهو ما أظهر أنهم فيه ذلقة تامة مؤكدة وحسناً نقدياً واضحاً على عكس تقريراتهم البارزة في الحديث عن العمارة وبسطى الفنون التطبيقية الأخرى. هذا إن تحدثوا عنها أصلاً، فلماذا هذا التخلف في الحساسية الفنية حتى لدى الكتاب الواحد أو مجموعة الكتاب الذين ينتمون إلى منهج فكري واحد أو حلبة واحدة ؟

يمد لي أن السبب الرئيس في الإهمال النسبي للعمارة في الكتابات التاريخية - بالإضافة إلى إهمال الفنون التطبيقية الأخرى - عائد إلى شروط تعليم وتدريب هؤلاء المؤرخين أنفسهم. الذين انتموا بعلوم مجموعات العلماء والأدباء والكتاب والذين تلقوا تعليمهم المالي، على العموم، ابتداء من نهاية القرن الثاني عشر في مؤسسات متخصصة كانت تلقى الدعم المادي والمعنوي من ولائ الأمور. ألا وهي المدارس. هذه المدارس التي ظهرت منذ البداية خلال القرن

الحادي عشر كوسيلة لضبط التعليم العالي وتثمينه في آن واحد. تطورت بطرق خدمت مصلحة القائلين عليها، وركزت على بعض مناهي التفرقة، هي حين أعلت بعضها الآخر أو حذفتها نهائيا من «الفروع» المتوقع تعلمه، هذا «الفروع» - على ما يبدو - لم يتطرق إطلاقا إلى التواحي الفنية والجمالية للفن والعمارة، التي تنتمي بمجربها لعلوم الفلسفة التي أخرجت من مدى اهتمام علماء المعمور الوسيطة إلا فيما ندر، وبالسر أحيانا¹³. ولا يمكننا التجزم بمدى رواج هذا المنهج، بما أن البحث في هذا النحى في بداياته، ولكن نتائج ما أعمله أو حذفته مائلة للعيان. ليس غلط فيما أسلفه النظر فيه من قبل الكتّاب والمؤرخين، بل أيضا من ضعف وخطئ المصطلحات التي استخدموها عندما يفهم واحد منهم في الحديث عن العمارة والمن بشكل عام، مقارنة بالأدب والشعر وعلوم اللغة، فضلا عن ثبات لغة العلوم الدينية.

ولم يكن الحال أحسن فيما يخص اطلاع أصحاب العلم على مصطلحات ومصنفات أصحاب الكار، هي العمارة وفروعها، ولو أن السبب هنا برأيي عائد إلى الاختلاف الطبيعي بين المجموعتين. فـأصحاب العلم أو أهل القلم بشكل عام، انتموا إلى الطبقات العليا، أما أصحاب الكار فكانوا من طبقات الحرفيين الذين لم يتعاملوا بشكل مباشر مع أهل القلم إلا في حالات نادرة ومحددة. وهم بالتالي لم يتكلموا اللغة نفسها، ولم يستعملوا المصطلحات ذاتها، بل إنهم على الأرجح لم يكونوا على فائدة كافية بمصطلحات الطرف الآخر. هذا وضع طبيعي في مختلف مناهي المعرفة حيث هي يوما هذا حيث تتمايز التخصصات بلسانها المعقدة والمهنية، بحيث لا يتهم إلا على لغة التخصص. لكن بعد يعرف كل من احتاج إلى استشارة طبيب أو ميكانيكي أو جبر كيميائي اليوم. ولكن لما كان دور المؤرخين هو نقل المعرفة المتخصصة إلى جمهور القراء فهم عادة يتناولون فهم مصطلحات القوي الذي يؤرخون له، وتدوينها وشرحها ووضعها في سياقها التاريخي. هذا هو ما يفعله كل المؤرخين القروسطينين فيما يخص الحكام، خاصة عندما تكلم عنهم العرب لغات غير عربية كعالية المالكية والمغربية، والعلماء الذين يتناقشون العلم بمصطلحات مبهمة ولغة صعبة على القارئ العامي. فهناك المؤرخون ليسهلوا تلك اللغة أو ليعيدوا صياغتها لتقاربهم. وهو ما نلاحظه عند كلام المؤرخين عن آراء العلماء الفقهية أو الحنوفية أو الفقهية الصعبة. أو عندما يتكلمون لنا قراءات الحكام الأتراك بلغة عربية صريحة وهي التي قيلت باللغة التركية أصلا أما عندما يتعلق الأمر بأصحاب لغة اختصاص لا يعرفها المؤرخون ولا يهتمون بعرضها - إما لأن أهلها غير مهتمين بظهورها وإما لأنهم مهتمون بظهورها. كحال أهل مصطحة البناء وحرفيه بشكل عام - فمن نعد أنفسنا في الموقف الذي نضعه - فله اهتمام بالعمارة كما يتهمها أصحابها وكما يتناولون ذلك التهم بلغة المهنة. ولغة معرفة بالمصطلحات الفلسفية التي تسمح للمؤرخين برفع الكلام في العمارة من مستواه الحرفي إلى مستوى معرفي مقبول

ومناصب لأصحاب العلم¹⁴⁴. وليس هناك بعض حالات استثنائية بين مؤرخي الشرون الوسطى يبدو واضحا فيها أن المؤرخ كان على تواصل مع البنائين. وأنه كان على دراية لا بأس بها بمصطلحاتهم كما في حالة كل من ابن شداد والقريزي وأبي حامد القاسمي. والعال أن هؤلاء المؤرخين الثلاثة كانوا - بحكم تطلهم في الوظائف الكتابية لدى سلاطين زمانهم - قد احتكوا بأصحاب البناء من خلال تسلمهم مناصب كالحسبة أو القضاء أو جباية الضرائب. كما في حال القريزي الذي تسلم منصب الحسبة ثلاث مرات، ولكن يجب التأكيد هنا على أن هؤلاء المؤرخين الثلاثة كانوا استثنائيين حقا في اهتمامهم بالعمارة كأفراد. وأنه ليس كل من تسلم وظيفة الحسبة من المؤرخين قد أظهر اهتماما بالعمارة. كما في حالة المؤرخ المهم بدر الدين العيني الذي تسلم منصب الحسبة ست مرات على الأقل خلال فترة القريزي نفسها. ومع ذلك فهو لا يبدى اهتماما زائفا بالعمارة في كتاباته التاريخية¹⁴⁵.

ولكن إذا كان المؤرخون القروسطيون غير مهتمين أو جاهلين بمصطلحات الجمال أو المعمار فهم كانوا على دراية واسعة بمجال معرفي آخر صبغت مصطلحات لغتهم عندما تكلموا في المعمار. وهو مجال الفن. وبشكل خاص نصوص الوقت ولغة الطائوتية. الوقت، تلك المؤسسة الأساسية في التاريخ الاجتماعي الإسلامي. ساهمت مساهمة عمالة في تطوير السياسات الخيرية والأطر القانونية للمح والهيئات والتكافل والدعم الاجتماعي على مر العصور الإسلامية حتى إطلاقة العصر الحديث بوسقته الفناوتية الجديدة والمطوقة. وقد أسهمت دراسات الوقت في الفترة الأخيرة في إغناء معلوماتنا التاريخية إغناء متميزا خاصة أن الأوقاف قد أصبحت بنوعها من المعلومات لا تتوفر عادة في المصادر التاريخية المعتادة من تراجم وسير وتاريخ. وقد استفادت الدراسات التاريخية للمعاصرة - والمعمارية بشكل خاص - من استعاب دراسة الأوقاف بسبب ما تعويه هذه الأخيرة عادة من توصيف دقيق للمباني الداخلة ضمن الوقت، يشمل بالإضافة إلى تحديد موقعها ضمن المدينة أو الريف، وصفا مفصلا ووظفيا لتوزيعها المعماري. يتبع عادة حركة الواصف ضمن فراضاتها من مدخلها حتى أعلى شرفاتها، بالإضافة إلى تقدير دقيق لكثافتها ومعماريت سياستها وأجور الماطين بها والمستعدين منها والمائلين على خدمتها، مما مكن الباحثين للمعاصرين من استعابها في دراسات شتى تشمل النواحي المعمارية والمعمارية والاصطلاحية بالإضافة إلى الأبعاد الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المؤسسة الوقت نفسها¹⁴⁶.

لا تقتصر أهمية دراسة الوقت على تلك النواحي فقط، بل تعداها إلى دراسة مظهر أخرى لأعلاقة لها مباشرة بالوقت نفسه. مثل دراسة عقليات ومناهج المشتغلين بالوقت، وقد كان أغلب المؤرخين القروسطيون يحكم دراساتهم وتدريبهم وعلمهم في غالبية الأحوال من المشتغلين بالوقت، يتعلمون به إما ككتاب وإما كعلماء، فضلا وإما كمتقنين. وهم بذلك قد

نموذج العمارة مع الكائنات الزمانية ومع الزمن الوسيط

انقلوا لنا الوقت، قانونية الطابع ووظيفيته، خاصة فيما يتعلق بوصف المباني المزعم وقضايا، مما صيغ نظرتهم المباني ولقبتهم التاريخية لها بصيغة «وقفية» إن صح التعبير، فهم مثلاً يركزون على موقع المبنى في النسيج العمراني تماماً كما يفعل الوقت، ويعتقون حدود الأربعة، وهو تقليد ذو صيغة قانونية واضحة لتحديد حدود الملكية، وهم أيضاً يهتمون بالحركة داخل المبنى، متبعين بذلك الطريقة التقليدية في الوصف المعماري في الوقت، الذي عُني أولاً وأخيراً بطبيعة العمار، كما يمكن تحصيلها من اتساعه وتعدد فرائضه، وهم أيضاً يهتمون منظم الظواهر التشكيلية والشكلية والمعطيات الجمالية في المبني مناداً ما يبرز منها بسبب كلفته الباهظة التي يشتونها في الغالب على طريقة الوقت، وهم في النهاية يستخدمون المصطلحات الوقفية نفسها في وصف العمار، مما يندفع على نظرتهم إلى العمارة تلك الصفة الرسمية والقانونية والانعصامية بالدرجة الأولى، ويمكن بالدرجة الأولى عقلانيتهم، وعقائبيهم العلمية والعملية أكثر من أي شيء آخر، ويندفع على رؤيتنا المعاصرة لنظرتهم تلك صيغة وظيفية وقانونية أكثر من أي معطى معماري آخر ممكن، ولعل هذا هو أهم مظهر من مظاهر تأثير الوقت على فهمنا للعمارة الوسيطة اليوم.

إضافة إلى تلك الإشارات عن العمارة والعمارة في الوصف المعرفي والقانوني الجامد أساساً مع انعدام أي توصيف عمالي لها إلا فيما قل، وإلى نبذة الحديث عن المعماريين كطبقة صناع أو حرفيين أو حتى مهنيين وكأفراد في الكائنات التاريخية الوسيطة، فإن المصطلحات الغريبة المستخدمة للدلالة على أبنيتهم الهندسية غريبة ما دام ما يؤدي أحياناً إلى الخلط في استعمالها، فالمصطلح الذي نسميه اليوم «معمار» الذي نشأ استخدامه في كل اللغات الإسلامية من عربية وتركية وفارسية والردو وغيرها، لم يكن يدل على ما تنهيه به اليوم أي الهي الهي للتخصص في التصميم والبناء، بل إنه لم يكن في المعمار القروسطية أكثر من «معلم حجار» أو «معلم بناء» يعهد إليه أيضاً بالبناء والإشراف عليه كما هي حال الفاعول الذي ابتداء حياته بناء على مصطلحنا اليوم⁽¹⁾. وكذلك الحال فيما يتعلق بمصطلح «المعلم» الذي نستخدمه اليوم للدلالة على «صاحب الكار» في أي حرفة كانت، والذي يبدو أنه حافظ على معناه القروسطي في استعمالنا المعاصر، أي أنه كلف ومزال يعني الحرفي الذي وصل إلى أعلى درجات المعرفة بحرفته، من دون أي تحديد للحرفة صاحبة الشأن⁽²⁾، أما المصطلح الأكثر استعمالاً في المعمار القروسطية للدلالة على متخصصي البناء، أي «الهندس» فهو كان ذا معانٍ محددة أكثر مما أصبح عليه اليوم كاسم علم لكل من يعمل في أي فرع من فروع الهندسة - على نوعها - من مبنية إلى إنشائية إلى بنية إلى ميكانيكية وكهربائية وهندسة ذرة وغيرها⁽³⁾، فالكلمة بالأساس فارسية، ويجب أن نقف «مهندز» من مصدر «هندز» أي «القبيل»، وهي كانت تدل أصلاً على أولئك الحرفيين عاليي التخصص، الذين كانوا يعملون

على حفر الترع والقنوات وتحديد مساراتها وأنحلالها والسيور على صيانتها وتنظيفها. والذين كانوا مسؤولين أيضا على قياس الأراضي وضبط أبعادها وميولها، أي أن الهندس أساسا هو الساح من جهة. والهندس الثاني أو الهندولوجي من جهة أخرى. وهي مهنة معروفة في فارس القديمة التي اعتمدت، في رأي أراضيهما وثامين احتياجت سكانها من الماء، على جر المياه في قنوات معصورة تحت الأرض لمسافات بعيدة لتقليل الخسارة بسبب التبخر بالدرجة الأولى. وقد تطورت الكلمة في الاستعمال العربي القروسطي للدلالة أولا على متخصصي قياس الأراضي وتحديد أبعاد المباني لأغراض حدودية وتحديد الملكية. ومن ثم للدلالة على كل حرفي متمكن في عالم البناء، الذي تمكن استشارته في شؤون الإنشاء والصيانة والتحديد وتحديد المسؤولية وحل التنازعات وتقدير قيمة البناء وكلف الترميم أو الهدم. وفي بعض الأحيان «التصميم»⁹⁸.

«التصميم» في المصادر القديمة

بالطبع لم تكن فكرة «التصميم» بالنسبة إلى مهنتي المعمور الوسطى ما تعنيه بالنسبة إلينا هذه الأيام، بل إنهم لم يستعملوا الكلمة ذاتها أساسا، وربما لم يعرفوا المصطلح نفسه كما نعرفه اليوم كمفهوم مستقل. وهم كانوا في الوقت ذاته أكثر وأقل علاقة بالتصميم من مهنتي اليوم بشكل عام، أكثر لأنهم اعتبرا بالتصميم والتنفيذ والقياس والحساب وربما بقطع الأحجار أو نشر الخشب أو سواء من الأعمال الحرفية التي لم يكن لها مصطلحات متممة لبعضها البعض، وأقل لأنهم تعلموا ما نسميه التصميم بالتقليد. ولم ينظروا إلى دراسته دراسة نظرية وتاريخية وجمالية وما إلى ذلك من مناهج المرس المعماري أو الهندسي المعاصرين. ومع ذلك فلا بد أنهم كانوا يتخذون قرارات تصميمية في عملهم يبنونها على معرفتهم وتدريبهم ونواظهم ودرابهم بالتقاليد المعمارية السابقة التي انتموا إليها، أو التي رغبوا أو رغب ممولوهم في مضاعفتها أو مناصرتها. بالإضافة طبعا إلى الدور الذي لعبه ممولوهم في اتخاذ هذه القرارات التصميمية، الذي يدور أنه كان في بعض الأحيان رئيسيا. ولكن هل يوجد في المصادر الإسلامية ما يدلنا على مفهوم هؤلاء المعماريين المسلمين القروسطيين لدور التصميم في البناء خارج ما يمكننا أن نستقرئه من العمارة نفسها وهو في الحقيقة كثير ومهم؟ بل... هل يمكننا أن نطابق بين ما نقرؤه لنا هذه المصادر على سبيلها، وما يمكننا أن نستلذه من «فراشات» العمارة لنفسها الزاخرة بالدلائل على حسن تصميمي مرصنه. وهي مطلوبة إن حصلت فستلبي دراسة تاريخ العمارة الإسلامية إلهاماً تقنيا معتبرا⁹⁹.

لا يوجد الكثير في الحقيقة، ولكن الدليل المعروف كجبر الدلالة على أنه لم يوف حقه من البحث والتصميم، وهو ما أريد أن أقوم به في بقية هذا البحث. وسأعتمد في ذلك على

ملاحظة واحدة من أعمال وأوائل المحققين للأثار الفنية والعمارة، الطبيب والعالم المعاصر لصالح الدين الأيوبي، مؤلف الدين أبي محمد بن يوسف، عبد الطيف البغدادي، المعروف باسم الكتاب الذي ولد في بغداد عام 557 هـ/ 1162 م وتوفي فيها عام 629 هـ/ 1231 م، بعد أن جال في أرجاء سوريا ومصر والأناضول وإيران والهند، تارة يخدم ملوكها ورؤسائها وتارة يعلم في مدارسها وبيمارستاناتها، ويتطرح الأدب والفلسفة والعلم مع أدبائها وعلمائها وزهادها وأعيان مشهورها. ألف عبد الطيف الكثير من الكتب في شتى مجالات الرياضيات والفلسفة والموسيقى والتاريخ وأدب الرحلات والحديث. ولكن الأيام لم تحفظ لنا الكثير من مؤلفاته التي انتشر معظمها، سوى ما تناقلته النسخ الكثرة في القرون اللاحقة من جذائات بعض مما كتبه. ولم يبق من كتاباته التاريخية سوى كتب سمير جمعه من مؤلف كبير وضعه عن إقامته بمصر. وهو لأوسط اليوم مفقود. هذا الكتاب النفيس هو كتاب الإفادة والاعتبار في الأمور المشاهدة والحوادث المفانية بأرض مصر، الذي فرغ من تأليفه في المعاصر من شعبان سنة 602 هـ/ 1217 م بالبيت المقدس على طريق عودته لبغداد من القاهرة. كما يقول مترجمه ابن أبي أصيبعة في كتابه عيون الأنباء في طبقات الأطباء¹³⁹.

كتاب الإفادة والاعتبار مرة ثانية في الوصف الدقيق والعلمي للكثير من التواحي الطبيعية والعمارة والتاريخية والصناعية والزراعية والسياسية والفنية في مصر الأيوبية عندما كان عبد الطيف البغدادي فيها. ولكن لتأريقات عبد الطيف على عمارة مصر المعاصرة هي التي تهينا هنا، وفيها يقدم لنا عبدالرحمن جليل أحمد العمارة الإسلامية في مصر. من خلال ملاحظته الدقيقة عن التصميم، كما يمارسه معاصروه المصريون، إذ إنه يقول عنهم:

وإذا أرادوا بناء دبرج أو دار أو قيسارية استحضروا الهندس. وغرض إليه العمل فيصعد إلى العرصة. وهي تل تراب أو نحوها فيسحبها في دهنه ويرتبها بحسب ما يشرع عليه. ثم يعمد إلى عزه من تلك العرصة فيعمده ويكمله بحيث ينتفع به على أفراد ويسكن. ثم يعمد إلى جزء آخر ولا يزال كذلك حتى تكمل الجملة بكامل الأجزاء من غير ظل ولا استدارة¹⁴⁰.

هذه ملاحظة ضرورية، لم أجد لها مثيلاً في كتابات المؤرخين القروسطيين في سوريا والعراق ومصر. وهي دليل معبر على أن عبد الطيف مفكر علمي المنهج، يعتمد على الملاحظة المباشرة والتحليل المنطقي للأمور. من الواضح أيضاً من صياغة العبارة أن عبد الطيف معجب، بل متعجب، بما يراه على أنه الطريقة المصرية في التصميم. وهو قطعاً يذوق في عبارته بين ما يشاهده في مصر وما كان معتاداً عليه في بلد الأصل، أي العراق. ويشكل أدق بتداد، وإن كان لا يصرح بذلك مباشرة. أي أننا من خلال هذه العبارة الواحدة يمكننا أن نستنتج أن التصميم في الخيال لم يكن هو القاعدة الثابتة في العراق على عهد عبد الطيف. وأنه كانت هناك طريقة ما لتأجيل التبنى قبل تنفيذ. على عكس مصر. فإذا دققنا أكثر في مفاصل

ما يعتبره عهد الخطيب الطريقة العصرية في التصميم لأنكنا إن نحدد منها ثلاث مراحل مهمة: الأولى: هي تحليل البنى في الزمن من دون أي تمثيل من أي نوع، على الورق أو البردي أو جلد الحيوانات وما إلى ذلك من أدوات الرسم والكتابة المتروكة في ذلك العصر، الخطيب هي التخصصية هذا النوع بما أنه يسمح بتفويض البنى على مراحل، كل منها مكتملة بذاتها وقابلة للاستعمال قبل الانتهاء من البنى ككل، والثالثة: هي دقة هذا التصميم التقني بما أنه يؤدي إلى الانتهاء من البنى وربط عناصره ببعضها كما فعلت في البداية مع أن العمار قد عمل على دقات، ربما كان بينها مساحة زمنية وربما تغيرت خلالها معطيات العمل.

من الواضح أيضاً أن عهد الخطيب لم يقصد من ملاحظته التأكيدي على أن كل المباني في عصر تبت هذا الأسلوب، وهو انطباع خاطئ أدى ببعض المعلقين المعاصرين إلى دحض عبارة عهد الخطيب بتأريخها¹⁹، ولو عدنا إلى العبارة نفسها لوجدنا أن عهد الخطيب كان واضحاً في تحديده عندما تكلم فقط عن العمارة السكنية والتجارية من ريع أو دار أو فيضارية ولم يشمل في لائحته هذه العمارة الملكية أو الدينية من مساجد ومدارس وحقائقها، مما يتطلب تصميماً فريداً ومختلفاً، في حين كان من الممكن الاعتماد على تصميمات نمطية للزور والقباسر بحمل إمكان تحليلها من دون رسم أسهل، هناك أيضاً عنصر آخر من عناصر العمارة ثابت عن عبارة عهد الخطيب، أي التزييف الذي كان مطبقاً ومنطقياً جداً في العمارة المتوسطية مع عناصرها الزخرفية وفنونهاها وجمالياتها الزرقاء، مما يتطلب أيضاً درجة أكبر من التمثيل قبل التنفيذ، وربما كان تخصصاً مختلفاً عن تخصصي الخطيب، كالتخصص في الزروق والتحات وغيرهم من حرفي التزييف الذين كانت لديهم أساليب في التصميم والتنفيذ مختلفة عن أساليب المهندسين، على كل فهدا ملاحظة افتراضية بما أننا لا نملك معلومات كتابية لتأكيد ما أو نفيها مع انعدام مصادر أخرى مؤيدة أو مخالفة.

مع ذلك يبقى أهم ما في عبارة عهد الخطيب إثباتها أنه كانت هناك على عصره طريقتان في التصميم، واحدة ذهنية والأخرى تمثيلية، واحدة مستعملة في عصر أسلافها، بما أنها قد ألفت ابتداء الخطيب البغدادي، والأخرى رائج في غيرها من أقطار العالم الإسلامي، على الأقل تلك التي عرفها عهد الخطيب بما أنه يصور ملاحظته قطعاً بمصر، وعلى الرغم من أن عهد الخطيب لا يبين لنا أسباب هذا الاختلاف، ويميز تخصص مصر بالطريقة الذهنية في التصميم، فلا يوجد في مساهمات التاريخية ما يؤدي إلى استنتاج أن هذا الاختلاف عائد إلى معوقات معرفية، بل لابد أنه كان نابعا من خيار المهندسين المصريين على عهد عهد الخطيب الذين استعملوا الطريقة الذهنية في التصميم، وإن كانوا لم يخلوا الطريقة التمثيلية، بل ربما استخدموها في المباني الأكثر تعقيداً من مساجد وقصور وسواها، أي أنهم ربما استخدموا الطريقتين في الآن نفسه بطريقة انتقائية اعتمدت الأولى في المباني المتعقبة

البساطة والثباتية في المباني المتشرفة والمعمدة التي برزت لها أصولها تصميمها متميزا ومختلفا المعمود. والتي تتبع على أرض صعبة بتصاريحها أو بأبعادها مما يستلزم تصميمها خاصة. هذا ما نؤكد أنه مصادر تاريخية أخرى أثبتت أحيانا كيف كانت تصميم المباني وتمثل في مصر وغيرها في العمود الوسطى.

فصل 2: مستقبل العمارة الإسلامية في العصور الوسطى

لا بد من أن العمارة في العالم الإسلامي النابض في القرنين الأول والثاني الهجريين تأثرت كثير النشأ بالتقاليد المعمارية الحضارات السابقة عليها في البلاد المفتوحة، بل إنها في بعض الأحيان تماثلت معها بما أنها شاركتها الحضور الحضارية نفسها. فهي مثلا قد انبثقت من عرب ما قبل الإسلام. خاصة في اليمن وهي بلاد الشام. بعضا من أساليبهم المعمارية بالحجر. وبعضا من زخارفهم التي كانت عربية الطابع والهوى كجمال العمارة الإسلامية في بداياتها. خاصة في الفترة الأموية المبكرة. وهي أيضا استفادت من الطرز المعمارية الكلاسيكية في بلاد الشام ومصر وغيرها من الأقطار التي كانت جزءا من العالم الروماني والإغريقي قبل الفتوحات الإسلامية عندما تمت وأثرت عودها وبدأت تبحث لنفسها عن لغة معمارية متميزة ومؤثرة كما حصل في الفترة الأموية المتأخرة خاصة ابتداء من عهد الوليد بن عبد الملك. وكذلك الحال فيما يخص العمارة الأخرى والحض في بلاد الشام والهند ووسط آسيا الصغرى وهي كلها بلاد تطورت فيها العمارة الأخرى نظرا كبيرا في العصور السابقة للإسلام. فقد أثر هذا التراث المعماري الطغيت تأثيرا هائلا في تطور العمارة الإسلامية في العصور العباسية، واستمر تأثيره حتى العصور الوسطى⁽¹⁾.

على هذا الأساس لابد من أن العمارة الإسلامية الناشئة قد انبثقت من هذه التقاليد السابقة عليها في أساليب التصميم والتنميط والتقليد. واعتمدتها في تطوير تنميتها الخاصة بها. والعل أقدم الإشارات التاريخية لأسلوب تمثيل مبنى إسلامي مستخدم يعود إلى بناء قبة الصخرة في القدس. تلك الأبدية الإسلامية الأولى. التي تأثرت قطعا بالمعمارة الكلاسيكية والمسيحية المبكرة (الشكل 3). ففي نص مهم من تأسيس القبة وبناها في عهد عبد الملك بن مروان، يجدر بنا إثباته بتأمله. نجد الرواية التالية:

... أن عبد الملك حين هم ببناء قبة مسخرة بيت المقدس والمسجد. قدم من دمشق إلى بيت المقدس. وبت الكتب إلى جميع الأمصار أن عبد الملك قد أراد أن يبنى قبة على مسخرة بيت المقدس تكرر المسلمين من الحر والبرد. ففكر أن يعمل ذلك من دون رأي وعينه وليكتب الرعية إليه بزيهم وما هم عليه. فوردت الكتب عليه: «يهرى الأمير المؤمنين ربه موقفا وشهدا تسأل الله تعالى أن يتم له ما نوى من بناء بيته ومسخرته ومسجده. ويهري ذلك بين يديه ويحمله مكرمة

له ولأن محض من سألته. فجميع الصناعات من جميع عمله كله وأمرهم أن يصنعوا له صفة القبة وسمنها من قبل أن يبنوها: فتركزت له في صحن المسجد وأمر ببناء بيت المال في شرقي الصخرة وهو الذي قبل. على حرف الصخرة فالتحقن بالأموال فوكل على ذلك رجاء بن حيوة ويزيد بن سلام على التفتة عليها والتهام بأمرها. وأمرهما أن يدرعا المال عليها إفرافا دون أن يتغشاه إغشافا، فأخذوا في البناء والعمارة حتى أحكم وفرغ من البناء ولم يبق لتكلم فيه كلام...^{١٣٩}

ما الذي يكشفه هذا النص عن طريقة التمثيل المعماري القبة في هذه الحالة؟ عبدالمكعب طرب من عماله أن يصفوا له «صفة» القبة «وسمنها» قبل أن يأمر ببنائها. «فتركزت» له في صحن المسجد. كل واحد من هذه المصطلحات الموضوعية ضمن حاصرتين ذو دلالة. وكلمهم بتبليغا عن كيفية تمثيل القبة لعبدالمكعب. «الصفة» هي التعداد كما نعرفه. أما السميت فهي كلمة ذات معان متعددة. ومعناها الأهم بالنسبة إلينا هو «الهيكل». أي أن عبدالمكعب قد طلب إلى عماله تمثيل القبة له. فتركزت له في صحن المسجد. كرس أيضا فعل ذو معان متعددة لا يستعمل غالبا في لغة اليوم. اثنان منها متعلقان مباشرة بالعمارة: الأول هو التكرس أم البناء أي صلب وإشدد. والثاني تكرر البناء. أي جعل بضعة فوق بعض. أو تركبها^{١٤٠}. أي أن عمال عبدالمكعب قد لجأوا إلى طريقة في التمثيل معروفة منذ العصر الروماني وربما الإغريقي أيضا: بناء نموذج مصغر عن الشيء المراد إنشاؤه مما يمكن عبدالمكعب من معالجة الشيء بكل تفاصيله المعمارية والإنشائية قبل إكماله. الأساس المنطقي على التمثيل الصحيح. ومع أن النص الأصلي لمعطى عما حل بالقبة النموذج بعد بناء الأساس. فإن كتابنا متأخرا هو مجهر الدين الحنبلي مؤرخ القصر الأموي في العصر المملوكي. يمدنا بالمقدمة التالية التي تحمل التقرير. فهو يقول منذ كلامه عن بناء قبة الصخرة: «إن عبدالمكعب وصف ما يشتاءه من عمارة القبة وتركبها للصناعات فقصوا له وهو بيت المقدس القبة الصخرة التي هي شرقي قبة الصخرة التي يقال لها قبة السلسلة [هل هي نفسها قبة السلسلة اليوم] فأعجبه تركبها وأمر ببنائها كهيئتها^{١٤١}. أي أن النموذج بقي ضمن المجموعة المعمارية المحيطة بالقبة. وربما كان هو نفسه الذي استعمل كبيت مال في شرقي الصخرة على حد قول النص الأصلي.

لم تستعمل طريقة النموذج في التمثيل المعماري كثيرا على ما يبدو بعد سقوط الدولة الأموية وانتقال الخلافة العباسية إلى العراق الذي انكمس ثقافتها لحضارات الشرق وعلى رأسها الحضارة الفارسية. ففي سلسلة من الإشارات في المراجع. ابتداء من بناء مدينة بغداد أو دار السلام المدورة على عهد الخليفة العباسي الثاني أبي جعفر المنصور (عام ٧٦٢ ميلادي) حتى القرنين الإيلخانيين من القرن الثالث عشر ميلادي التي تحمل مصطلحات مبنية تحت سلطان في إيران وما بعدها من الفترات التيمورية يتبين لنا أن الرسم التخطيطي كان هو

معمود العمارة مع التماثل الإحاطة مع الفروع الإسلامية

الطريقة الأكثر رواجاً هي التمثيل المعماري في شرق العالم الإسلامي كله وعلى مدى أكثر من ستة قرون. وقد انتقلت هذه الطريقة بعد ذلك مع الاندماج التيموري شرقاً إلى الهند الإسلامية، وغرباً إلى أراضي السلطنة العثمانية قبل أن تحل محلها الأساليب الحديثة في التمثيل المعماري والتي اعتمدها المسلمون من الأوروبيين ابتداءً من القرن السابع عشر أو الثامن عشر. وقد تباينت طرق التخطيط من الرسم بالجبر على المثل أو التراب بمقتضى أصلي أو مغلوب له عند الشروع بالبناء، إلى التخطيط على الترقى أو الورق أو التجدد أو التخصر على الصفائح الجصية الإيحائية بمقتضى مظهر ربما كان الهدف منه نقل صورة عن الحياة^(١٢).

عرفت هذه الطريقة على ما يبدو في مصر، على الرغم مما يتقوله عبد المطلب عن التمثيل الذهني إذا ما صدقت الروايات في المصادر التاريخية، بما أن الزمن لم يحفظ لنا أي نموذج من مخطط معماري من مصر الفروسطية. وقد نظم مؤرخ عمارة مصر الإسلامية الأول، كريستوفر جيفولا الروايات التاريخية عن المخططات المعمارية في مصر وعبرها^(١٣). ولكن هذه الروايات، على أهميتها، قليلة ومقتضبة، وهي لا تسمح لنا بحال من الأحوال بالتأكد مما إذا وجدت الطريقة تان: التمثيل الذهني والتخطيط المعماري معاً في مصر، أو أن إحداهما سبقت الأخرى أو أزامتها. هذا إذا ما افترضنا أن توزيع هذه الروايات صحيحة وأن الزمن الطويل للعهد بين رواية وأخرى لم يشهد تغييرات جذرية في طرق التمثيل المعماري في مصر، وهي أيضاً لا تسمح لنا بتقرير ما إذا كانت طريقة التخطيط المعماري مستوردة إلى مصر أو أنها وجدت فيها منذ ما قبل الفتح الإسلامي وقبل قدوم الفتح الإسلامي مع الحكم العباسيين، ولو أن الاحتمال الثاني هو الأقوى، خاصة إذا عدنا إلى رواية بناء أحمد بن طولون لمسجده الجامع في مدينته الجديدة المطامح التي أسسها شمال المسطحات في نهاية القرن الثالث الهجري (العاشر الهجري). بعيد شومه كعالم مصر الجديد من سامراء العباسية.

يورد هذه الرواية عبدالله البلوي جامع سورة أحمد بن طولون في معرض كلامه عما اتفق للمهندسين النصارى الحلاق الذي تولى بناء عجين ماء لابن طولون في منطقة العاظم، وشاء عمله السمين أن يكون بين طولون فوسه عند ويارته الكين فامر بالهندس إلى السمين المعروف بالتطبيق بدلاً من إجرائه على عمله. ويكمل البلوي:

«وأقام النصارى في التطبيق إلى أن أراد أحمد بن طولون بناء الجامع، فسند له ثلاثمائة عمود وقيل له: ما تجدتها أو تملكها إلى الكنائس في الأرياف وهي الضياع الخراب فتحمل إليك، فأنكره ولم يقبله، وانصبت قلبه بالفكر في أمره وبلغ النصارى وهو في التطبيق الطير فكتب إليه يقول: أنا ابنه للأمير، أبه الله، كما يحب ويختار، بلا عمود إلا عمودي القيلة. وأجابه فدخل إليه وقد طال شعره حتى سقط على وجهه، فقال له: ما تقول ويحك في بناء الجامع؟ فقال له: أنا أصوره للأمير حتى يراء عينا بلا عمود إلا عمودي القيلة. فأمر بأن تعمر

الجلود شاحسود. وسوره له طاصب به واستحسته . طاطلته وطلع عليه. وأطلق له التبعة عليه مائة ألف دينار. وقال له: ائلق وما ائتحت إليه بعد ذلك ألقته لك. فوضع التصرائني يده في البناء في الموضع الذي هو فيه. وهو جبل بشكر. فكان ينشر منه ويسطح ويصقله حبرا ويضي إلى أن فرغ من جميعه وبيضه وطلقه وفرش فيه الحمر...³¹¹.

311-حطة الأولى: التابعة من هذه التبعة هي طريقة تمثيل البناء تصويره على حدة العيون على الأغلب. والباقي هنا يوردها من دون أي تعجب كمن كان معتادا على هذه الطريقة. ولكننا لا نعرف من سبيل القصة كيف مثل البني. مخططا. أو منظورا ما. أو واجهة. أنهم أن ابن طولون كان قادرا على الحكم على البني التزمع إنشاؤه من خلال تصويره على الحدة. ولو أن شخص بناء مدينة بغداد لأبي جعفر التصوير والمثال الإبطاني التكتشف لاحقا لرجح أن التمثيل كان لمخطط اعني للعين.

312-حطة الثانية: هي أن ابن طولون ربما كنوع من الورع أو كمحاولة ذكية للتعبية لنفسه وعلمه وعدله. أراد مخالفة ما يبدو أنه كان العادة المتبعة في بناء المساجد في مصر. وهي التي تعتمد على الأعمدة الحجرية أو الرخامية للشرعة من كتافس و أوابد قديمة مهجورة. ونحن نلاحظ ذلك في أعمدة المسجد الوحيد الباقى لجامع ابن طولون القبطي في القاهرة اليوم أي جامع عمرو بن العاص. حيث إن أعمدته كلها منزعجة من مكان سابقة مخططة. ونلاحظ الظاهرة نفسها في أغلب حوامع القاهرة اللاحقة حتى نهاية المصور الوسطى إلا فيما ندر. كما هي حال جامع الجوامع المخططة سابقا. واليهما هنا نبي هذا الإجراء المجحف محل أقباط مصر أو بحق آثارها القديمة. كما يحاول العديد من المؤرخين المعاصرين في دفاعهم: فالأدلة على ذلك هي المصادر الإسلامية التاريخية أكثر من أن تحصى³¹³. بالإضافة إلى ذلك فإن هذه الطريقة في توفير مواد البناء كانت مبرورة ومنشرة في شتى أرجاء العالم. بما فيها الدولة الرومانية والامارات الأوروبية المسيحية المتعاقبة حتى عصر النهضة التي أعادت استحداث المواد والعتاصر المعمارية فيما عرف بال Spolia لتوفير مصارف العمارة ولحمو أكر السابقين في الوقت نفسه. ولايجوز لنا أن نطلق حماسيات اليوم. من التشكيك بالأساطير والتخصص الغربية ومن تبي لهم التعصب. محاكاة إسقاطها على مجريات الأمور المعاصرة. على قرارات ومفاهيم السابقين الذين كانوا يعيشون ويتصرفون ضمن معطيات عصرهم وحساسياتهم أو عدهمها. والذين عند لهم الأساطير ما لم تعد تضي بالنسبة إلينا اليوم. فهي كانت وسيلة أدبية للتعبير ما لا يمكن للتعبير وفيها آثار واضحة من الواقع مقلما ببعض الخيال.

أما 313-حطة الثالثة: فهي مايسمكنا من المفراج نسبة هذه الطريقة في التنفيذ المعماري. أي استخدام الدعامات الأجرية بدلا من الأعمدة الحجرية في رفع السقف مصدر خارج

مصوراً - سامراء العباسية وخشها قرون من الثقافة العمارة الفارسية والشرقية عموماً - وربما أمكننا أيضاً ضم طريقة التمثيل المعماري بالتصوير على الحدود إلى هذا الأسلوب المستورد والمودعة بذلك إلى نقاشنا الأصلي عن طرق التصميم المعماري في المصور الإسلامي الوسيطة. فالدليل الأول على أن طريقة البناء مستوردة نابع من العمارة نفسها، فجامع ابن طولون في القاهرة نسخة شديدة الشبه عن جامع التوكل وأبي دلف في سامراء السابطين عليه (الشكل ١). وقد أتى ابن طولون من سامراء إلى القاهرة سنة ٨٦٨/٦٥١، أي أقل من عشر سنوات بعد بناء جامع التوكل في سامراء وملوكه الشهيرة. مثبها بالثقافة الخليفة ومراسيم أهلها. وجلب معه حاشية كبيرة كانت لها اليد والأذواق نفسها. وقد لاحظ العديد من المؤرخين الحديثين أن تخطيط القطائع - خاصة ابن طولون الجديدة شمال القسطنطينية وبناء قصر وميدان وجامع ابن طولون فيها قد أتبعوا عن قرب أسلوب بناء سامراء وقصورها وجوامعها ومبانيها^{٣٣}. ولعل إسماعيل البكري، ومعه القزويني وغيره من المؤرخين المصريين المحدثين، على وصف المهندس الحافق بالتصوري دليل آخر غير مباشر على أن طريقة البناء وربما طريقة التمثيل أيضاً مستوردتان، فلو كان المهندس مسيحياً مصرياً لتعته المؤرخون بالقبلي بدلاً عن التصوري، بما أن هذه هي الطريقة الشائعة في مصارفنا القبطية. وتؤكد هذا الاستنتاج حاشية لمحق كتاب البكري - العلامة محمد كرد علي - الذي يقول إن اسم المهندس كما ورد في تاريخ الأية السعيدة، كان سعيد بن كاتب القرطاني، أي أنه ينسب لواء في فرغانة في أوزبكستان اليوم^{٣٤}. وهذا اسم يحمل دلالات قوية بما أن القرطانيين كانوا جزءاً من الأمم التي أسس المسيحيون منها شرق ميديتهم التي أسكنوها سامراء، ولعل صاحبه كان مسيحياً، فسطوريا على الجانب مما أن الشعب النسطوري كان منتشر في بلاد ما وراء النهر، جاء أو أتى مع أبناء جلدته للعمل في بلاد الخليفة قبل أن ينتقل بحاشية ابن طولون وبمرافقة إلى مصر.

يرى كل تلك فرضيات لا مجال للتحقق من صحتها ولو أن الدلائل ترجعها وثاني هنا قصة بناء مثانة الجامع الشهيرة كما وردت في العناصر التاريخية المصرية لتقدم فرضياتنا في أن الجامع بأسلوب بنائه وربما لتصميمه كان عربياً على المصريين الذين لجأوا لاستخراج القصص لتفسير ما لم يعرفوه، أي أنهم أتبعوا البناء نفسه الذي تخرزله كلمة «مسيحية» في تفسير ما لا قبل لهم بتفسيره ضمن محيط معرفتهم. فهذه المثانة التي تضاربت حول أصل تشكيلها المعماري أراء مؤرخي الفن المعاصرين، شبهة في طرونية قسمها الطوي بطونة جامع التوكل في سامراء على الرغم من اختلافات قاعدتها وأصلها عن نموذج سامراء وهي قد تعرضت لعملات ترميم وإعادة بناء عديدة منذ إنشائها وربما كان هذا هو سبب تغير قاعدتها وأصلها، ولكن يصعب تفسير شكل السلم الحلزوني الدائر توسطها من دون العودة إلى نموذج

سامراء^(١٢) (الشكل ٥)، وقد توفقت المؤرخون المسلمون أمام هذه المذلة القوية وفسروها بهذه القصة، فقبل من أحمد بن طولون إنه كان لا يعيش بشي أبدا فالتقى أنه أخذ زوجا أبيه بيده وأخرجه ومعه، واستيقظ لنفسه وعلم أنه طعن به، وأخذ عليه لكونه لم تكن تلك عادته، فطلب المعمار على الجامع وقال: تبنى القنطرة التي القنطرة هكذا، فبنيت على تلك الصورة^(١٣). أي أن مؤرخينا الذين لم يعرفوا شكل ماكن سامراء على الأظلم إما قبلوا بهذه القصة التي ربما تكون قد وضعت للقائده على جد وحزم ابن طولون، وإما اخترعوها لتشرح شكل المذلة القوية. وهذا أسلوب متبع في الأدبيات القروسطية، ويحمل في طياته الكثير من الأهمية بالنسبة إلينا، إذ إنه يوضح لنا مقدما صغيرا للتعرف على عقليات مؤرخينا القروسطين، العلاقة بالنسبة إلينا في غالب الأحوال.

ولكن بعدا تبنينا هذه التعصص من العمارة القروسطية؟ هناك أولا الاستنتاج الواضح من أن المسلمين القروسطين، خصوصا أولئك الذين عاشوا في وحب الثقافة العباسية ومؤثراتها الفارسية والشرقية القديمة، قد اعتمدوا على أسلوب الرسم أو التصوير للتعبير المعماري، مما يشبه إلى حد كبير ما اعتادت عليه مهنة العمارة في الغرب اعتمادا كبيرا حتى العصر الراهن. حيث سمحت تقنيات الكمبيوتر بالتركيز على التمثيل ثلاثي الأبعاد كوسيلة لتمثيل وتواصل معماري واضحة ومباشرة. **وهناك كذلك ملاحظة** عبد الطيف البغدادي التي تبرز لنا خاصة تصميمية فريدة يبدو أنها كانت محسوسة بصور: أي التصميم الذهني، الذي اعتقد أنه ما كان من الممكن اعتماد **الأمثلة** كالمحاكاة التي استخدمها المعماريون القروسطيون وثبات التشكيلها. بعض الصور من موقعها أو سمعتها، يبنى الاستنتاج الأهم من هذا البحث، فيما يبدو لي، هو التبنو الشائع الذي يميل ما بين منجزات العمارة الإسلامية القروسطية وما بين درجة الاهتمام بها في المصادر التاريخية المعاصرة لها. فبالإضافة إلى قلة الإشارات إلى العمارة كعمارة في مصانيرنا القروسطية، وانحصر هذه الإشارات في كتابات بعض المؤرخين مثل اليعقوبي وابن شداد والمعري، والمقريزي، وأبي حامد القاسمي دون غيرهم. فإن هناك ظاهرة واضحة حتى في نصوص أكثر المؤرخين اعتمادا بالعمارة، وكافة لغتهم المعمارية الوصفية، وعدم تمكنهم من سير معنى ما يرونه مثلا أصابعهم جماليا أو رمزيا. وكما يثبت، فإن في صحر هؤلاء المؤرخين عن استخدام المصطلحات الجمالية أو الفنية في وصف العمارة، واعتمادهم شبه التعلق على اللغة الحرفية الوصفية أو الاعترافات الوظيفية في وصفهم للعمارة دلالات تاريخية مهمة عن الشرح الاجتماعي للوجود بين المؤرخين والبنائين من جهة، وعن الانقطاع الحاد ما بين مجالات هؤلاء المؤرخين المعرفية، وما بين علم الجمال أو الفلسفة بشكل عام. وهناك بالتالي في نصوصهم للتقنية بالعمارة - فيما عدا القليل منها كملحظات عبد الطيف البغدادي والمقريزي اللذين يجب إقرارهما على حدة كمفكرين

مناهج المصادر في الكتاب الإسلامي في التاريخ الحديث

معماريون وعمرانيون مشهورين - استطاع مجتهد المعمارية الإسلامية القروسطية وشركيز شير متوازن على نواح من معناها ودلالاتها دون غيرها. وينعكس ذلك سلباً على أي بحث معاصر إذا ما حصص الدارس المعاصر بحثه في قراءات سهلة وسطحية في هذه المصادر التاريخية، وهي في العادة أول مصدر للمعلومات التاريخية، ولم يستخدم أدوات البحث التاريخي الحديثة في التأويل والاستنباط والقياس والمقارنة وما إليها. وهو كذلك بحاجة إلى سعة أفق وعين نقدي مقارنة يسمح له بالإحاطة بكثير من منطقة وأكثر من جهة، ضمن التاريخ الإسلامي وخارجه، لكي يتضح المظاهر المعمارية في كل تشكيلاتها من دون حدود مرسوعة. وهو في الأول والأخير بحاجة إلى شحذ حساسيته التاريخية لكي يتمكن ولما من وضع الأمور في سياقها الزمني والثقافي، ولكي يستعد من التعميم الذي يطبع غالبية الكتابات المعاصرة بطابع ميل ومكروز.

والكفي مع ذلك لا اعتقد أن من المجدي أو الصحيح نظماً تنظلي من التهج التاريخي في البحث على الرغم من لغة الإشارات التاريخية للمعارة، وعلى الرغم من الإغراء التافئ الذي تمارسه بعض المصادر غير التاريخية من كتابات فقهية عامة أو صوفية وشطحات رمزية على الطغرف المعاصرين للبحث في معانيها عن معاني العمارة الإسلامية⁽¹⁾. فهذه الكتابات، على قابلية خصوصيتها للتأويل، وعلى انشراح صبرها لاستنباط المعاني والرموز، لا تاريخية إلى حد كبير. وهي بالتالي ذليلة للاستنباط على أكثر من حيلة وعلى لا حالة في الآن نفسه. واستخدامها فوق هذا كله يخطئ إلى حيلة غير ذكية في العمارة الإسلامية القديمة. بطورها الفنية وتجاربها المخططة وأندادها المتخفية المتروعة إلى عمارة الإسلام وحسب. وهي هذا العمري إجماعاً لها ولثرائها التاريخي.

الجماليات الفنية في مفردات العمارة الإسلامية

د. عفيف الجهنسي⁽¹⁾

ما زال الحديث عن الجمالية مرتبطاً بالفكر الفلسفي، على الرغم من اتجاه الحداثة والModernism، التي تحاول الانطلاق عن جميع الجذور الفكرية والحضارية، والخصوع فقط إلى مستحدثات العصر الحديث وتحولاته الانفجارية، حتى أصبح من الصعب اليوم استعادة الفراءات المختلفة الجمالية في الفن الغربي الحديث⁽²⁾.

وإذا ما نطلق مفهوم الجمالية الذي عرفه «كابل»⁽³⁾ في أواخر القرن الحديث، واكتفى بتحرير الفن التقليدي في الغرب فإن «الاورنولد»⁽⁴⁾ وجد صعوبة واضحة في توضيح جمالية الفن الحديث، الذي اعتمد على الفن ذاته. كما أوضح نولان Duchamp في أعماله منذ بداية القرن العشرين، أو اعتمد على السديمية في إنتاج فن تجريدي، قيل إنه يعبر عن المطلق، أو عن الجليل، كما يقول «هيجل»⁽⁵⁾، أو عن الفاجية والعدمية، كما أوضح «تيشن».

ومن الواضح أن انهيار الجمالية التقليدية في الغرب إنما تم بسبب طغيان التقنيات على وسائل الحياة، حيث أصبحت مهيمنة للحضارة، مما دفع هيجل إلى شرح جرس الإنذار، داعياً إلى العودة إلى الحذور، وتتمثل هذه العودة في اعتماد الطبيعة مصدراً للحصول الكامل، الذي يحقق عضوية أرواحها فذوقها وحكمها حديداً.

ولكن الزكون إلى جمال الطبيعة، واستلزامها لتحقيق عمل فني خارج حدود الذات يهتان الشخص، على الصفة الأساسية للفن، من حيث هو مكون ذاتي لجمالية محضة للشخص بهاء الطبيعة، حاملة صفة [عادة الخلق والإبداع].

وقديما عرّف أبو حيان التوحيدي الصناعة الفنية على أنها اقتناء صور الطبيعة بفنل النفس⁽⁶⁾.

(1) استاذ تاريخ الفن والعمارة - كلية الفنون الجميلة - كلية العمارة - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة دمشق، الجمهورية العربية السورية

الرموز الفنية في مخطوطات العمارة الإسلامية

وإذا كان الفن في الغرب قد التزم خلال قرون طويلة الخضوع إلى الطبيعة والواقع بنسبتها، ومعاياره الإقتان والمهارة، فإن المصور المسلم سواء أكان مرقفاً أم مبتعثاً، قد أمد المخطوطات بصور ترمز إلى الطبيعة والواقع، من دون أن تنسخها نسخاً، وكان بذلك أميناً على مفهوم الجمالية الفنية من أنها «صور ذاتي لأفئدة الوجود».

ومع اعتداف المصور المسلم بأهمية «الأشياء بذاتها»، يكونها حاملة لنسبة جمالية بطبيعتها، عمد غالباً إلى رفع الأشياء إلى مستوى الجمالية المطلقة، عن طريق إضافة رسوم مجردة لا يتصل حلها السري عن الطبيعة.

وهكذا انتقل التصوير الإسلامي من مرحلة الصناعة الفنية إلى مرحلة الإدماج، عندما تجاوزت الذات حدود الموضوع، فتحقت «التعددية» التي يتسم بها التصوير الإسلامي والعربي. على أن هذه التعددية لم تلغ «الوحدة» التي دعمها الفكر الإسلامي التوحيدي، فجميع الأعمال التصويرية، سواء أكانت تمثيلية، كما في المنمنمات *Minatures* عند «هزارد» أم كانت مرقفات *Enluminures*، كما عند «الواسطي»، أم كانت تجريدية كالفرافش العربي *Arabesque* النباتي، أو الهندسي، أم كانت كتابية استلهمت من أساليب الخط العربي، هذه الأعمال لا تخرج أبداً عن مفهوم الوحدةية، سواء في التمييز عن المطلق، أو في التعبير المجازي الخور عن الواقع والتسمي.

وهذه العلاقة الحميمة بين الفن التشكيلي والفكر التوحيدي، كانت دائماً، وعبر مراحل تاريخ التصوير الإسلامي، أساساً للتمييز بالجمالية الإسلامية، صحيح أن الصور الإيضاحية التي زينت المخطوطات، مثل مخطوط مقامات الحريري، أو مخطوط كتاب الألفابي، أو المخطوطات الفارسية ذكر اسمها إيتنهاوسن⁽¹⁾، كانت مجرد وريقات نشرت بين صفحات المخطوط، فإنها لم تكن هي نظر علماء الجمال ومؤرخي الفن، أقل قيمة فنية من اللوحات المستقلة التي انتشرت منذ عصر النهضة. بل لقد رفعت هذه الصور الإيضاحية صفة المخطوطات، من موقعها كعناصر لخصوم فكري أو فني أو شعري، إلى حاضن لأيات فنية ما زالت أنموذجاً عالمياً لدراسة الفن التصويري الإسلامي.

ولم تكن المخطوطات وحدها حاضناً لأيات التصوير، بل كانت العمارة المجال الأرحب لاستيعاب آيات التصوير على اختلاف أشكالها. وتستلزم عن الترفيع في أمرين: أولاً، إنها لا تعمل الصفة الإيضاحية، أي لا تنتمي إلى الكتاب المخطوط. بل أصبحت هي العمارة عاملاً عضوياً لتحويل العمارة من مجرد بناء فرائفي إلى كتلة فنية اندمجت فيها الصيغ التشكيلية. وهكذا، بدت جميع عناصر العمارة الإسلامية، مفردات جمالية مزلفة من حامل معماري، ومن تشكيل تصويري.

ثانية، إن التعامل في الفن المعماري، لم يكن مسطوحاً حائداً، كما كان على الورقة المعمورة والقائمة بين طيات الكتاب بل أصبح في العمارة مبهكلاً حسب الوظائف المختلفة، كما في المصرايح والقنبر والشذنة والأبواب والأحواض والكتيبات، هذه المفردات التي تؤسس جمالية العمارة الإسلامية.

لقد وجد المعماري الرقش العربي فرصة واسعة لتجميل مفرداته المعمارية، حتى أصبحت الزخارف من خصائص العمارة الإسلامية الأساسية.

ويبدو الرقش على شكلين: الرقش الهندسي، وهو شعبه من جوهر الأشياء التي تتضافر جاذبة نابذة لتكوين شبكة مستوعبة فرائدها عناصر زخرفية دقيقة، وغالباً ما تبدأ الشبكة من نقطة مركزية، هي قلب شكل هندسي، مثلث أو مربع، لا يلبث بتضاعفه أن يشكل نجمة تعدد أطرافها عبر الشبكة المتكوبية، وهذه الفراغات الهندسية دلالات صوفية، حتى أن النجمة، سواء كانت سداسية أم ثمانية، تعبر عن «الكون» أو عن «القوة المطلقة» التي تخلق الكون، ولقد أشار الصوفي ابن عربي، وإخوان الصفا إلى هذه الدلالات.

وشواهد هذا الرقش الهندسي غالباً ما تكون خشبية بارزة أو خزفية ملونة.

أما الرقش النهائي، فهو تلوين لأوراق التياتات، ولذلك أطلق عليه «التزيين» فراء منتشراً بطائفة على واجهات الأبنية الإيرانية في السعديان والبيروي وكاشان، ميمراً عن التيفل والإبحاح لتقوى الله.

والى جانب الرقش السرمي، يبرز في الهندسي والنهائي أخرى أحيانا تشكيلات تصويرية واقعية على الواح خزفية، كما في مسجد شيراز، أو ترون تشكيلات من الخطوط الكتابية الخطونية في مدخل الشيخ سبلي الدين في الأردن، أو خطوطاً كرمية على حلق قبة مدني شامي زنده في سمرقند، أو خطوطاً موزونة، كالخط الكوفي، أو كالخط الثلث الذي يحمل آيات قرآنية، توضع خارج وداخل الباني حجرة بارزة، أو على شكل الواح خزفية ملونة، كما في الأبنية الفارسية والعثمانية.

وهذه العناصر الرقشية أو الخطية تؤلف تشكيلات جمالية مجردة، اخلص بها الفن الإسلامي مبتعداً عن التشكيلات التشبيهية، خشية الانزلاق إلى مسالة القدوة على الخلق، وهي صفة أساسية حاصلة من صفات الله تعالى، وفي الحديث الشريف: «إن أشد الناس عناداً عند الله يوم القيامة الذين يشبهون بخلق الله» أوردته البخاري، ج1، ص7.

وتلتزم جمالية العمارة مع جمالية التصوير في الفن الإسلامي، ويجب الاعتراف أن التصوير كان وسيلة أساسية في تكوين العمارة الإسلامية، يشهد على ذلك التصوير في المباني الأولى، في قبة الصخرة، والجامع الأموي، وقصر الحير، وقصر القصر، والقش، وقصر الحمراء، وأمدت هذا التأثير المباشر إلى أبنية العصور اللاحقة، العصر العباسي معاً

نراه في مساجده، والمعصر الفاطمي في مصر، ومعصر المرابطون والموحدين في المغرب، ثم العصر المملوكي والعثماني. وما زال مسجد مدرسة السلطان حسن المملوكي في القاهرة (1363)، ومسجد السلمانية العثماني في استنبول للمعمار سنلي (1494) مثالين على اثر التشكيل الفني في تأسيس المعمار وتحديد هويتها وأسلوبها.

وإذا كانت الجمالية التشكيلية تعتمد على المنظور الروحاني في التصوير التمثيلي، أو تعتمد على التجريد وإلغاء الفراغ في الوفتش العربي، فإن الجمالية المعمارية تقوم في العمارة الدينية والمعمارة المدنية على قواعد القياس الإنساني، أي نبض العمارة خاضعة لحاجيات الإنسان وظروفه ومشكلاته الاجتماعية، أو طيبة لضرورات التكيف مع المناخ والبيئة الاجتماعية.

والى جانب القياس الإنساني الذي فرض نفسه على جمالية العمارة، كان الإبداع خاصية أساسية في العمارة الإسلامية، فمثلت في تعدد الأساليب بين الشرق والمغرب الإسلامي، وبين عصر وآخر من المعصور التي تعاقبت على الأرض التي دانت شعوبها بالإسلام.

لقد توزعت الجمالية التشكيلية على جميع مفردات العمارة الإسلامية، وأولى العناصر التي حظت بمفرداتها والجماليات التشكيلية هي مسجد الرسول في المدينة المنورة، إذ حفل منذ البداية بوجود منبر بسيط ومعراب باتجاه القبلة، ولم تكن هذه المفردات الوظيفية الأولى مفروقة جمالية معمارية أو تشكيلة، ولكنها لم تلبث بعد توسيع المسجد، أن أصبحت مجالاً لاستيعاب عناصر جمالية تصور بها سوجاهة Sogah في كتابه عن هذا المسجد^{٢٥}.

يبد أن تقاليد الفن التي كانت سائدة في طابع المرافق قبل الفتح الإسلامي، من الهند إلى الأندلس، امتزجت مع مناهج السكان قبلية الفتح الإسلامي الجديد في إعمار بلادهم، مما طبع العناصر الأولى، في مرحلة الانتقال، بطابع الفن الساساني أو الفن البيزنطي.

ولعل جامع قرطبة الكبير يوضح هذا التأثير الفني المحلي في القسم الأول، الذي أنشاه عبدالرحمن الداخل (٧٨٦)، ولكن هذا التأثير لم يلبث أن تضاعف في القسم الذي أنشاه عبدالرحمن الأوسط (٨٤٨)، وفي القسم الثالث الذي أنشئ في عهد الحكم الثاني (٩٦٥)، وفي القسم الرابع الذي أنشئ في عهد الحجاب المنصور (٩٦٢)، لرى بوضوح ظهور جمالية فنية تستند اسمها من الفكر الإسلامي، وليس من تقاليد العمارة المسيحية التي كانت سائدة في ذلك العصر.

وهكذا برزت بوضوح مفردات معمارية ذات خصائص جمالية كانت الأساس في إبداع فن إسلامي محض، مبتذل عن أي تأثير سابق، ومتنوع بحسب اختلاف الحواضر والمعصور.

وإذا كان مسجد الرسول في المدينة قد حدد الأنموذج المعماري Arabesque لبناء المساجد اللاحقة، فإن تقدم الحضارة الإسلامية بسرعة لا مثيل لها، تمثل في ضخامة العناصر، ووضوحها رمزاً لنظام الحكم الجديد، القائم على مبادئ الدين الإسلامي، ويوصفها صورة الجمالية المثلى.

وكان مسجد قبة الصخرة أروع نموذج متكامل لعمارة احتضنت فيها الجمالية المعمارية، التي تعدت عنها بوركاترت^{٢٥}، والجمالية التشكيلية التي توسع في توصيفها كرويزويل Crouwel في كتابه الكبير^{٢٦}.

والعمارة الإسلامية كغيرها من العمارات مؤلفة من مجموعة غير محدودة من المفردات، التي كانت مهد التشكيل الفني. كما كانت أنموذجا لجمالية المعمار، سواء كانت هذه العمارة دينية أو دنيوية. مع الإشارة إلى اختلاف نوعية هذه المفردات بينهما.

العمارة الدينية

وأهمها المساجد، مؤلفة من حرم مقطري يحلوي على المنبر والمحراب والمئذنة أحيانا، ومن قاعة سماوي يسمى المصحن، مزود بمركز مائتي القوس، وقد يحاط بأروقة، وتفتح من الحرم والمصحن أبواب، كما تواقع فوق الحرم غالبا قبة، وتلمس المئذنة أو المآذن في أطراف المسجد.

كان على المعمار أن يتبع في المسجد، وبخصوصا في الحرم، الجبال لتخطيطية المصنوف والجدران بأشكال تشكيلية هندسية. كما في قبة الصخرة والمسجد الكبير في دمشق أو صهيونية طونة. كما في سقف الجامع الكبير في بغداد، التي أنشئ بأمر الخليفة منذ العلم الهجري السادس.

ولكن الجمالية التشكيلية لم تسعف جدران ومصنوف المسجد فقط، بل انتشرت في المقرات الأخرى، وبخصوصا المحراب والمآذن^{٢٧}، وأقدم محراب، بسببه في تكوينه المعمار، خراب في التشكيلات الفنية، كان محراب قبة الصخرة (٦٩١)، المؤلفة عناصره من شبه عمودين يحملان قوسا مضطرا، ولقد تحدث عن هذا المحراب طريد الشافعي^{٢٨}، وحسب روايته يراد أول محراب إسلامي.

ثم تلوحت عناصر الجمالية التشكيلية في المحراب، فتراها في جامع الخليفة مطلب خشبية، كمحراب المسجد الأقصى، ذات زخارف هندسية، ثم تراها حجرية مطرقة في محراب جامع قرطبة (٩٦١)، كما تراها حجرية غزيرة منسجكة ومزينة في مسجد السلطان مزيد (١١٢٠) في القاهرة. وكذلك في سوسة (٩٤١)، نرى المحراب مقتصر على جماليته المعمارية، مجردا من الجمالية التشكيلية.

وتبقى الجمالية الفنية في محراب جامع قرطبة أكثر غزارة وتنوعا، تعطي جدران هذا المحراب الأنحس في عالم المساجد.

وتبدو العناصر التشكيلية غزيرة جدا، على الرغم من بساطة تكوينها المعماري. في محراب مسجد الجمعة في أصفهان (١٢١٠)، أو في مسجد مولاي إدريس في فاس (١٢٢٧)، أو في محراب مسجد قم في إيران (١٢١٠)، مع اختلاف كبير في مادة هذه التشكيلات التي تكونت في محراب قم، مؤلفة من ثلاث مسطحة مسطرة الصنع من الخزف الفاشاني اللون.

كانت جميع التشكيلات الفنية مؤلفة من عناصر هندسية أو نباتية ثوبقية متنوعة جدا، ولكن عنصر التشكيل الكتابي المؤلف من آيات قرآنية مرسومة بأحد الخطوط العربية ليس شائعا في جميع الحاروب.

ويعد الحراب، ثاني القبر من أبرز القصور المعمارية في الساجد، وهو مجموعة درجات محددة بمحاذين جانبيين، وتصل هذه الدرجات إلى مقعد الخطيب، حيث تعلو فوقه قبة أو واقية، وتدخل إلى القبر من خلال باب مؤطر.

ويصبح إجراء التبريص مهادا للعناصر التشكيلية ذات الأشكال الهندسية النجمية للتشبيك، ولعل منبر جامع القيروان (ق ٩)، هو أكثر النماذج غزارة بالعناصر التشكيلية المتنوعة، من مطروحات أو تشبيكات، أو نقش مفرع هندسي أو نباتي.

على أن أروع العناصر النجمية المزخرفة نواة في منبر أولو جامع في لإمبر (ق 1٤)، أو في منبر جامع الكتبية في مراكش (1١٢٠).

ويجب أن ننف طويلا أمام جمالية المآذن المعمارية، فحيث نراها على شكل صوامع مبردة، تصبح في مآذن حسان في الرباط (11٩٦)، والكتبية في مراكش، ومثمنة إشبيلية (11٩٨)، سطوحها مضمة تشبها عناصر جمالية بارزة، مؤلفة من الفراس ومشبكات مقننصة، وانقلبت هذه التشكيلات الجمالية إلى الشرق، لكي تظهر على المآذن الأسطوانية وليس المضامة، كما في مثمنة قطب مدار في دلم، (١٢٢٠)، التي ترتفع عاليا مجاذبة شجرة الخيل، وهي مثمنة الجم في أفغانستان (١٢٠٢)، وسارة كابل في بحاري (١٢٢٠)، وهي العصور الفاطمية يظهر طراز خاص للمآذن، مؤلف من عدة طبقات مضمة، تعلوها ذروة مبطونة بحرية عذها حاسوب حساسي، وتبدو الجمالية المعمارية في ذروتها في مآذن الجامع الأزهر، التي تصامت مع الجمالية التشكيلية، حيث تبدو في العناصر الرقشبة التي طغت جميع سطوح المئذنة.

ويقل هذا الأسلوب في عمارة المآذن إلى العصور الملوكي في القاهرة ومشرق، حيث نرى مثمنة الجامع الأموي، التي أنشئت في عهد السلطان قايتباي في نهاية القرن الخامس عشر، وقد جمعت زواعة الجمالين المعمارية والتشكيلية، وتبدو هذه الأرواحية الجمالية أكثر وضوحا في مثمنتي مدين قايتباي في القاهرة (1١٧٢)، ومثمنة مدين السلطان إينال (11٥٦) في القاهرة أيضا.

على أن الصوامع الأولى كانت عارية من الجمالية التشكيلية، كما في مثمنة جامع القيروان (٨٢٩)، والمآذن القروية، كمثمنة جامع سامراء الملوية (٨٢٢)، ومثمنة أبي داف في سامراء أيضا (٨٦١)، ومثمنة جامع ابن طولون في القاهرة (٨٧٩م)، والمآذن الروحية العثمانية.

ولكن المآذن الأسطوانية، التي ما زالت ماثلة في جامع النوري الكبير في الموصل (١١٧٢)، ومشدنة مدرسة الباقونية في أرضروم - تركيا (١٢١١)، وكذلك مآذن بطاري وسمرقند ومشهد وهرات، قد استوعبت سطوحها المربعة وواجه التشكيلات الحجرية أو الجصية أو الخزفية بوفرة تزده على التشكيلات التي غطت المآذن الربعية في المغرب.

إن استمرار الجمالية التشكيلية المتمثلة في كسوة المآذن لا يمنعنا من الوقوف أمام تنوع الجمالية المعمارية في المآذن، التي بدت على شكل صومعة مربعة أو عمارة لولبية أو أسطوانية ذات تاج في أعلاها، أو نجمية، كما في برج مسعود الثالث في ملون (١١١٥).

وأشد المميزات المعمارية اختواء على التشكيلات الجمالية هي: القباب، التي استوعبت من الخارج والداخل عناصر قبة وقشبة، مثل قبة مدفن الخلفاء في القاهرة (ق ١٤)، وقبة مدفن الأمير خاير بك (١٥٠٢)، وهي مزينة برفوش نباتية حجرية بارزة، أو هي رفوش هندسية نجمية، كما في قبة مدفن يارميناوي (١١٢٢)، وقبة مدفن الأمير قانصود أبو سعيد (١٢٥٥).

وعشرات القباب الملوكية في القاهرة تميزت بزخارف متنوعة من الخارج، أما من الداخل، فلقد تملت الجمالية التشكيلية بصورة غنية ومتنوعة في أكثر القباب، مثل قبة مسجد الخلد في القاهرة (١١٢٠)، التي ازدهرت بتناسرها للفرنسية. وقبة مدفن السيدة نفيسة. ومدفن الإمام الشافعي (١٢١١). وتذكروا هذه التشكيلات الاندلسية بسوداج (جوهي) سلوفاة ليوناردو دافنشي من أجدادها.

وإذا كانت القباب المربعة أكثر إنتشاراً في الهند المعمارية من بلاد الإسلام، فإن المساجد الشرقية تميزت بتشكيلاتها الخزفية الزرية. نراها في قباب أصفهان وكاشان ومشهد وسمرقند.

إن أبرز العناصر الجمالية المشددة التي بدت في العمارة الإسلامية، كانت في تنوع التشكيلات الفرنسية، التي كانت عنصرًا معماريًا ذا وظيفة إنشائية محددة، كما كانت عنصرًا جماليًا أوسع في المجال إلى تنوع أداته، فما أن ابتدأ القرنين سيمسًا في حليات الأركان والزوايا، حتى أصبح أية قبة في قباب جامع قرطبة، وقصور الحمراء في غرناطة، وامتنعت هذه التشكيلات إلى المغرب.

لقد اعتمد المعمار الغربي باستغلال المقرنصات أروع استغلال، ليدى ذلك في مدرسة العطارين (١٢٢٥)، في فارس، وهي مدافع المصنفين (١٦٠٢) في مراکش.

كذلك هي المعمار والرفائش كالأعمدة باستغلال الأشكال الجصية، نظراً لدلائها القديمة، سواء كانت سداسية أم ثمانية، ويجب ألا نستغني جميع عمارات الشرق والمغرب من احتوائها على عناصر تشكيلية نجمية. أعطت القوسية واسعة التصميمات متنوعة، تقوم على التشابك الهندسي، منطلقاً من مركز النجمة، متفرعة بشكل جذاب نابذ، تملأ المساحة المقروء سواء كانت دائرية أو مربعة.

العمارة الهندية في عصور الحضارة الإسلامية

ويجب التوقف ولها عند العناصر الجمالية في عمارات سامراء، وبخصوصها في القصور، ولقد صيرت هذه العناصر من إتحاح الفعار والرفاقش على تجريد الأشكال، بعيداً عن الأصول التبتية أو الهندسية، معبرة عن المطلق في أرض تشكيلاتنا.

العمارة الحديثة

وإذا ابتدأت الحديث عن الجمالية المعمارية التشكيلية في المساجد والمدارس، فإن القصور، الأبنية والعباسية والأندلسية والهندية، قد حلت بثرف واسع بالزخرفة والتزيين في نطاق صناعة البناء، ومثلها قصر الفخر الذي أنشأ الخليفة هشام بن عبد الملك (٧٢٠)، وتآلف هذه العناصر من أشكال نحشية تماثلية، ومن الواح فسيفسائية تجريدية، وهي قصر الحير الغربي الذي أنشأ هشام أيضاً هناك تشكيلات ضيقة وأوسع، تتآلف من عناصر حصرية بارزة في واجهة القصر، إضافة إلى بعض التماثيل، وهي الداخل ثمة عناصر زخرفية معبرة مشابهة للتشبيحات الرخامية، ومن زخارف الكوات الفترية، إضافة إلى الصور للقوة لمواضيع أسطورية، كانت تغطي أرضية زوايا المدج، وألها تقليد الفسيفساء كما يرى إيتهاوسن، وهكذا تلقى في هذا القصر العناصر التبتية والهندسية والتماثلية التي تعد بداية تكون الجمالية التشكيلية في الفن الإسلامي والمعارف.

وصوراً في سامراء بأطلال قصر الجوسق الخاقاني وقصر نكوار، وهما من قصور الخليفة الموكلي، وكذلك أطلال قصر الزهراء في صياحية فسطاطية، وقصر الأخضر العباسي في العراق، وزهرة قصر المنذر في اليمن، وفتح بن سكرت في أضرأ والأهوز، نرى الجمالية التشكيلية ممثلة في النقوش الحجرية والجبسية والحجارة المطعمة، والفسيفساء المعجربة، وتزييل قطع الزجاج في طبقات الجص، إضافة إلى أساليب تشكيلية مبتكرة كانت تستغل في الرسوم الزخرفية الجدارية للقوة والفطنة على الجص، ولتأخذ مثالا على هذه القصور، قصور الحمراء في فسطاط، التي تعود إلى العامين (١٢٤١) و(١٢٩١)، وهما قصوران منفصلان محاطان بالحدائق أبرزها جنة المروية، وتعتمد الحدائق في جميع الأنحاء لتخلفها مقاعد مكسوة بالبلاط الفاتشاني، ويبدو مشهد هذين القصرين وقد ارتفعت عليهما الأبراج مختلفة الحجم، وعددها ثلاثة وعشرون برجاً.

وتزين الجمالية التشكيلية القاعات وبخاصة قاعة الصفراء، وهي الجناح الملكي، وتوسطه بركة ماء عكس المباني التي تتصرفها، وتزين جدران هذه القاعة زخارف جبسية ملونة ومنحنية، مع سطح خشبي معقل هندسياً، وزخارف مقرونة.

ولمة برج الفعارش لتمثل فيه زخارف في واجهة، وهي بواباته ذات المقعد الثرنس أيضاً، أما الحمام فلقد زين بزخارف من الطوف اللون، تشبهاً عناصره مع بعضها بعركة دورانية صوئية.

ويضاف جناح الأسود جناح البركة، وبموجب تشكيلاته الفنية العديدة على الأقواس والداخل، وفي وسط مسعنه بركة حولها اثنا عشر أسداً حجرياً، تكتفئ أثناء من أقوامها على البركة المطلعة المنيعة، المزخرفة بمقوش كتابية، وتحيط الصحن أروقة مضمولة على أعمدة رخامية تحمل عقوداً، ويبلغ عدد الأعمدة ١٢٠ عموداً.

وتتوزع عناصر فنية تشكيلية في القاعات الأخرى، قلعة الأخشين، وقاعة بني سراج، أما قاعة القرونصات فهي كتلة رائعة من الزخارف القرونية، تبدو كأنها عرش مستقل.

وتستقل (خارج الصحن) من جميع الزخارف التي انتشرت في الأندلس، مما كون جمالية فرتاطية متميزة، ما زالت موضع اهتمام المزارعين والجمالين، بحاسة الروائي مولشطن إيرلنج، في قصته المشهورة عن قصور غرناطة^(١٢).

وتجربنا جمالية مفردات العمارة الأندلسية المحاطة بالأعمدة، إلى الحديث عن تيجان الأعمدة في العمارة الإسلامية، وتتلخص هذه التيجان بقوة مع تشكيلاتها الجمالية، التي تكون مثلاً مجردة، ولكنها لم تكن طوائف لطولاً محدداً. كما كان الأمر في العمارة الإفريقية الرومانية، حيث الطرز الثلاثة، الموري والإيوني والكورنثي، تبعاً لشكل التاج والعمود في هذه العمارة.

مصحح أن العمارة الأولى في المساعد الأولى، مثل مسجد دمشق ومسجد قرطبة قد استلقت من الأعمدة الكلاسيكية القديمة، ومن تيجانها، ولكن العمار المسلم لم يبد أن طر شكل تاج العمود، مستقلاً وورقات محببة عن وورقات الأضنة (الكثيرة)، وكانت الأضنة اللاحقة هي مسند قرطبة الكبير قد مهدت لانتشار أشكال طرقة تيجان الأعمدة، نرى ذلك بوضوح أيضاً في جامع القيروان الكبير، إذ بدت التيجان أصبحت ذات الأوراق ثمانية متحركة لتستبدل بها الزواج، كما في تيجان مدرسة الحلوة في حلب أيضاً، أو مفرغة على شكل ثور يثقت خمس تطبيقات نحشية في القيروان أو في تيجان جامع الزيتونة.

وتصل تيجان الأعمدة إلى كمال خصوصيتها في تيجان أعمدة الجعفرية في سرقسطة (١١٣)، وفي تيجان مدرسة العطارين في طاس (١٢٢٥).

وربب أن نختتم هذا البحث كما بدأنا، بتأكيد العلاقة الحسنة بين جماليات العمارة والبيئتين الاجتماعية والأدبية. فالتنظيمات الثلاث المتمثلة بالأقوام الثمن كانوا يعيشون في المدن السائرة للإسلام، وكانت الجمالية العمارية والجمالية التشكيلية مرتبطتين بالجمالية البيزنطية أو القرونية، نظراً إلى تدخل العمار والفنان من أبناء البلاد في تنفيذ العناصر الأولى، ولكن لم يعبأ وقت طويلاً، وبخاصة بعد العرب القويين في عهد عبدالملك بن مروان، وشطم العرب إدارة هذه الدولتين. حتى بدأت العمالة الإنسانية والفنية تنتقل إلى العرب المسلمين، الذين استوحوا تماماً النماذج الإسلامية القويحية، فالتصميمات المعمارية والتشكيلات الفنية عن جمالية سابقاتها قبل الإسلام، وكانت بذلك وعاء وثقافة الاجتماعية التي تقوم على الاستقلالية والألفة والحشمة واحترام الجوار، والتقيّد بالسلوك الأخلاقي، الذي وصفه ابن خلدون في مقدمته^(١٣).

فراشة جديدة للعمارة الإسلامية في مساحات جغرافية وإبداعية جديدة

د. هاني محمد علي الجواهرية⁽¹⁾

ملخص

يشعر الممارس للعمارة الإسلامية بوجود حاجة ملحة إلى نظرية شاملة - أو لتدخل إلى مجموعة من الأفكار المتناسقة مع بعضها - لفهم العمارة الإسلامية في مساحات جديدة كلياً. إذ إن ظاهرة مركبة كالعصارة الإسلامية صارت الآن في حاجة إلى إطار عام لفهم نشوئها منذ الظاهرة وتطورها وظهورها بالشكل الذي هي عليه الآن.

وعلى الرغم من أن عملاً كهذا قد يكون من الشجاعة بحيث يصعب القيام به في بحث علمي واحد، فضلاً عن مجموعة أعمال ضخمة في شتى ميادين المعرفة المتعلقة بالعمارة. فإن ظهور العمارة الإسلامية بسمات ثابتة من مكان إلى مكان، ومن عصر إلى آخر، يجعل من هذا العمل أمراً مشروعاً، بل وملحاً في بعض الأحيان. ومن المؤكد أن لكل باحث⁽²⁾ في هذا المجال أفكاره الخاصة به. كما أن هناك العديد من الآراء التي من شأنها أن تؤسس لهذه النظرية. غير أن يبعثر هذه الأفكار وتشتتها وتطورها، في بعض الأحيان، يجعل من إرساء هذه النظرية - أو مجموعة الأفكار هذه - أمراً غاية في الأهمية. وقد لا تكون هناك حاجة ملحة إلى وجود نظرية صا تفسر نشوء الفن القوطي في العمارة نظراً إلى أن الفن القوطي، على سبيل المثال، ذو ملامح معمارية وتاريخية واجتماعية تجعله يسبح وحده وهذا ربما ينطبق على بقية الحقوب التاريخية التي تزخر لفن العمارة الغربي منه. والشروطي أيضاً، كما نعرفه، إذ إن لكل حقبة خطوطها المرسية في المعمار والتاريخ والمجتمع.

(1) استاذ مشارك - قسم العمارة - كلية العمارة والتخطيط جامعة بغداد - العراق - المملكة العربية السعودية.

نقهر أن العمارة الإسلامية ما زالت بعيدة كل البعد عن هذا الموضوع. يعود ذلك أساساً إلى خاصية وبدا تبدو غريبة في تاريخ العمارة على وجه عام. وهي أن العمارة الإسلامية هي مختلف الأقطار والمصنوع دائماً ما تتسم بسمات تجعل منها زواجر. عضوية. بحيث يستغني حاصل الزمن - أو يكاد - هي نشوء العمارة. ومن هنا. فإن وجود مثل هذه النظرية - أو مجموعة الأفكار هذه المهددة لها - أمر مهم للتعرف على الأسباب التقنية التي جعلت العمارة الإسلامية وحدة قائمة بذاتها. كما أن تشابه المعمار الإسلامي في شتى أقطار العالم الإسلامي. والاختلاف أو تشابه سواشبهها. والداخل الزمن بين مختلف عناصر وأشكال هذه العمارة يزيد من صعوبة فهمها. إن البحث عن تفسير للعمارة الإسلامية كظاهرة إنسانية وثقافية يستلزم البحث في العوامل الجغرافية والاقتصادية والاجتماعية المتداخلة عن فهم هذه العمارة. ويتطلب كذلك لتكفيها إلى عناصرها المرفقية المكونة لها. وهذا ما يحاول هذا البحث أن يتطرق إليه في شيء من التفصّل.

منهج البحث

هذا البحث هو دراسة تقنية تراكمت على مدى السنين لأهم السمات التي تصنف بها العمارة الإسلامية. يولي البحث أهمية خاصة للعامل الجغرافي في تكوين هذه العمارة. ويورد في لهجته العوامل الأخرى التي أثرت في هذه العمارة. مثل العوامل التاريخية والاقتصادية والاجتماعية في سبيل عام لمختلف أنحاء العالم الإسلامي. ويهدف البحث كذلك إلى تشكيل العمارة الإسلامية وتشكيلها من وجهة نظر معمارية. تأخذ في الاعتبار المياليات الجغرافية والثقافية التي نشأت ضمنها هذه العمارة وهذا أبرز منه. على دراسة ظاهرة ثقافية مبركة كالعمارة الإسلامية. إذ إنه نكاد ما نلمس تشكيل هذه العمارة واستخدام مفردات معمارية كذلك. ونشعر أفكار الباحث والمفكر البحريني محمد جابر الأسدي في كتابه "تكوين العرب السياسي ومفردات العقولة النظرية: مدخل إلى إعادة فهم الواقع العربي"¹ خاصة في كتابة هذا البحث. وخصوصاً فيما يتعلق بالقطائع الصحراوية الكثيرة. وورعها في تكوين العقل السياسي العربي. إذ إن هذه الأفكار المأخوذة إلى صلب المجتمع العربي والإسلامي شهدت الطريق لقراءة تقنية معقدة لتاريخ العمارة الإسلامية. على أن يكون هذا البحث مجرد مقدمة لأبحاث أكثر عمقا وشمولية في المستقبل القريب إن شاء الله.

المفاهيم والكليات للعمارة الإسلامية: العمارة الإسلامية

في الغرب والعمارة الإسلامية في الغرب

على الرغم من الانتعاش الجغرافي الهائل للعمارة الإسلامية. والذي يغطي مساحات شاسعة في ثلاث قارات. وعلى الرغم من تصنيف العمارة الإسلامية إلى مناطق جغرافية يسكنها اقوام من أصول مختلفة. كما ذهب إلى ذلك بعض الدارسين². فإنه بالإمكان إجمالاً تصنيف العمارة الإسلامية إلى فصلتين

جغرافيون كبيرين مثليابن جن: الأول ويشمل العمارة الإسلامية في النصف الغربي من العالم الإسلامي، ويغطي ذلك العالم العربي كافة، إضافة إلى إسبانيا (الأندلس بالقرن التاريخي)، ومناطق الصحراء الأفريقية، أما النصف الثاني، فيشمل الشرق الإسلامي، بدءاً من بلاد فارس وتركيا وصولاً إلى حدود الصين، مروراً بالشوقاز وأفغانستان وأواسط آسيا وشبه القارة الهندية. يستمد هذا التصنيف مشروعته من مصادر عدة، فعلى المستوى الجغرافي يمثل النصف الأول امتداداً لمساحات شاسعة من الصحاري القارية الأطراف والخطية من أي عائق طبيعي، هذا الامتداد الصحراوي ينتهي في الأطراف الغربية لهذا النصف بالعديد الأطلسي، وشرقا بالهضبة الإيرانية، وشمالاً بهضبة الأناضول، وجنوباً بالصحراء الكبرى، وهضبة الحبشة، بالإضافة إلى البحر العربي. وهكذا يتضح من هذا الوصف الجغرافي أن الصحراء هي الخلفية الأساسية التي بنيت عليها هذه المعمار، إنها الوعاء الذي شكل الأسس المهيمنة لهذه المعمار، فمن الناحية الطبيعية، فإن الصحراء هي مصدر الحرارة اللاهبة، وهي مصدر جذب دائم، وعند هبوب الرياح عليها تعلق سماء الحواضر الواقعة على أطرافها بالأتربة، هذه المعطيات التي نشأت بفعل الصحراء أوجدت نوعاً من التماثل بين الإنسان وبينته، وأصبحت العلاقة بين المعمار والصحراء علاقة تماثل تضاد، ولهمت علاقة مبنية على التماثل الإيجابي بين المعمار وبينته الباشرة لها. وهذا ما جعل المعمار في العالَم العربي والإسلامي يرتكز من حيثها الأساسية تلك بالتنظيم، أما من الناحية الثقافية، فإن قصود المعمار، على ما كانه من تنظيم عليهم الشكل في وحدات اجتماعية تعتبر البنية وحدتها الثانية، لكي يتمكن الناس من التغلب على الظروف المناخية القاسية التي تحيئها الصحراء، وسط هذه المسافات تأتي عمارة المرب والمسلمين لتعكس هذه الحقائق الثابتة.

أما من الناحية التاريخية، فمن المعروف أن الفتح العربي الكبير للنصف الغربي من العالم الإسلامي قد اقتصرت تقريباً في القرون الأولى الهجرية، ولم تكن تضر مائة عام على وفاة النبي صلى الله عليه وسلم إلا ومجافل المسلمين¹¹، كانت قد وصلت أرض الأندلس، لقد فتحت الصحاري الشاسعة أبوابها مشروعة لفتح الإسلام بسرعة فائقة كل نظيرها في التاريخ، وهنا ساعد على ذلك غياب الموانع الطبيعية كالجبال والأنهار والفيضات الكثيفة أمام مجافل الحشوش الإسلامية الجرداء، كما أن انضمام العرب على التجمعات المبرية والمحصنة، وهي حيوانات متكيفة أصلاً مع حياة الصحاري، مكثهم من ذلك، هذا الحدث التاريخي - فتح الشطر الغربي من العالم الإسلامي - التي شتمية حضارية تعتبر الصحراء هي المكون الرئيس لها، إذ إن شمال أفريقيا والمغرب العربي يمثل الامتداد الطبيعي لشبه الجزيرة العربية وبادية العراق والشام، التي تمثل الموطن الأصلي للعرب، وهنا يطابق التاريخ مع الجغرافيا،

مما يفسر سرعة هذه التحويلات وعدم حدوث ثورات عمود متكررة ضد الموقلة المركزية في دمشق، أو بغداد أو القاهرة لاحقاً، كما كان الوضع عليه في شوق العالم الإسلامي. هذا التطابق بين التاريخي والجغرافي أدى إلى ثبات وديمومة في حركة الاستيطان البشري في هذا الشطر. وعلى الرغم من الحواشي التاريخية التي أدت إلى نشوء دول وممالك مختلفة في كل قطر عربي، على حداد في هذا الفضاء، عبر التاريخ الطويل لكل بلد، فإن العمارة عبر ذلك التاريخ بقيت محتفظة بأصولها التي بنيت عليها في القرون الأولى للهجرة، كان عامل الزمن هنا قد اختفى. وهذا ما يفسر البساطة اللامتناهية في التعرف على أصول وتصنيف وفهم هذه العمارة في هذا الشطر من العالم الإسلامي.

من الناحية الثقافية، فإن هذا التصنيف مشروع تماماً. فمكان هذا الفضاء يتحدثون العربية ودين السواد الأعظم منهم بالإسلام، ويمارسون العبادات نفسها، ولهم صفات مشتركة في التفكير من كل شؤون حياتهم. وإذا كانت الثقافة هي محصلة تفاعل عدة عوامل تاريخية وجغرافية لمجموعة من الناس، فإن هذا يفسر الوحدة الثقافية التي تجمع بين سكان هذا الفضاء، هذا التجانس الواحد بين أبناء هذا الفضاء ساهم في ظهورهم بمظهر ثقافي واحد متجانس. وعلى الرغم من وجود ثقافات أخرى ضمن هذا الفضاء، فإن هذه الاختلافات الثقافية نفي على مستويات هامشية ولا نفس الجاذب الثقافي العام لسكان هذا الفضاء، وهكذا يجد أثر، تلبية أمام وحدة ثقافية متجانسة ساهمت الجغرافيا إلى حد كبير في توطيدها. كما سيكون له أكبر الأثر في وحدة عمارتها، وبطبيعة الحال، فإن لهذا التصنيف ما يبرره من وجهة النظر المعمارية البحتة، كما سيتضح لنا في ثنايا هذا البحث.

أهمية العنصر في القطر الغربي للعمارة الإسلامية

في هذا السياق، يصبح بالإمكان إطلاق مفهوم «الأقلية» في العمارة الإسلامية للدلالة على العمارة في الشطر الغربي من العالم الإسلامي. يقصد بذلك أن أصول العمارة في هذا الفضاء تعود جذورها إلى فترة زمنية واحدة هي عصر الفتح الإسلامي المبكر والقرون التالية التي أعقبته، وبالتالي فإن العمارة في هذا الفضاء أدت نتيجة لموجة فتح متدفقة بقوة انطلقت من قلب العالم الإسلامي في اتجاه الغرب. وأسست للعمارة هناك. وبقيت الأمور بصورة أو بأخرى⁽¹⁾ على ما هي منذ تلك الموجة الأولى من الفتح إلى الآن. صحيح أن هناك تطورات حدثت في العمارة في العصور اللاحقة في مختلف دول هذا الفضاء، لكن الأسس العرضية لهذه العمارة بقيت كما هي. وهذا هو المستوى الأول مما يقصد به «أقلية العمارة الإسلامية» في الفضاء الغربي من العالم الإسلامي، وهو متعلق أساساً بالتاريخ والجغرافيا اللذين أسسنا لمستويات أخرى من الأقلية في هذا الفضاء.

المستوى الثاني لمهوم «الأطعمة» يجد صدهاء في أنواع البناء (الشكل ١)، وبخاصته العمارة وأنظمة الإنشائية التي سادت في هذا الفضاء. يعتبر المسجد ذو قاعة الصلاة المقامة بتقسيف أفقي من الخشب، والعمود على أعمدة، أو ما يعرف بمساربا بـ *the hypocaust mosque*، هو البناء الرئيسي الذي جسد تطور العمارة الإسلامية في الشطر الغربي من العالم الإسلامي. هذا هو النوع الأساس من أنواع البناء الذي عرفه العرب في هذا الشطر من العالم الإسلامي. إضافة إلى ذلك بنى العرب الفلاح العربية والمسلمون والفنانون. غير أن أنواع البناء هذه هي الأخرى تمثل امتداداً إقليمياً بعضها لبعض، فتشابه معالم هذه الأبنية^{٢١}، يجعل منها امتداداً إقليمياً بعضها لبعض. هذه المياني متشابهة إلى درجة ينشئ معها الإحساس بوجود أي اختلاف نوعي فيما بينها، ويأتي تشابه القصود الأثرية كقصير المشتى، على سبيل المثال، والقصود العباسية، معلة في عصر الأيوبيين^{٢٢} في التخطيط العام والنفوذات المعمارية دليلاً قاطعاً على ذلك. هناك بعض الاختلافات الطفيفة في التفاصيل، لكن الأطوار العام للبناء وأنظمة الإنشائية ودلالاته الثقافية يبقى واحداً. وهكذا فإن تشابه أنواع البناء في الشطر الغربي من العالم الإسلامي يمثل المستوى الثاني من أفضى العمارة في هذا الفضاء الغربي من العالم الإسلامي.

من جهة أخرى، وعلى مستوى البناء نفسه^{٢٣} فإن الفراغ في هذا النوع من المساجد (الشكل ٢)، ينحصر ضمنياً إقليمياً، فنظرنا إلى السجادة الشافعية في تصميم المساجد الإسلامية المبكرة، فقد كان الإقليمية هيمنة على نوعها. كما هو مبين من الفراغ المقنن بوسائل بناء بسيطة، وهكذا كان نظام العقود القوالب الحاملة للقبض الخشبي بقي بالحاجة. وهذا ما يفسر الارتقاء التفاضل نسبياً للفراغ في المسجد العربي، حيث اتجه الفراغ دائماً نحو الأفق. كان الامتداد اللاتهامي للصحراء يجد صدهاء في الامتداد الأفقي لفراغات وأسفل المساجد في هذا الشطر. وهو ما يفسر أهمية الفراغ في المساجد القبلية في هذا الفضاء. وبطبيعة الحال يأتي ذلك مصحوباً بملاحظة جديرة بالاهتمام في العلاقة بين شكل الفراغ في المسجد والعقد الحاملة للقبض، إذ إن هذه العقود الحاملة لأسفل المساجد في هذا الفضاء تسري موازية لحائط القبلة، أي في الاتجاه الأطول للبناء. على عكس ما تفتش فيه الضرورة الإنشائية، التي تقود أن العقد الأفقي أو المثلثات من العقد الأطول. ولكن وعلى الرغم من ذلك، فإن معظم المساجد الكبيرة في الشطر الغربي من هذا الفضاء ذات عقود طويلة موازية لحائط القبلة - يستثنى من ذلك^{٢٤} للمسجد الأقصى، وهو حالة خاصة على كل حال، وجامع القيروان بتونس، والجامع الأموي في قرطبة، على في الأروقة الحائمية المعلقة على صحنون هذه المساجد فإن العقود تسري في الاتجاه الأطول، وهي هنا عمودية على اتجاه القبلة. ما زال السبب وراء ذلك غير واضح، وربما كانت الحاجة الوظيفية إلى صفوف المصلين الموازية

لكل العمود هي السبب وراء ذلك، ولكن المهم هنا هو أن هذه العقود، وهي تسوي في الفراغ، تعزز الاتجاه الأفقي لهذه العناصر نفسها، والسبب الذي يجعله الفراغ المحيط بها. وهنا يتجلى أحد أهم المستويات في العقيدة المعمارية الإسلامية هي هذا الفضاء، وبطبيعة الحال، فإن هذه الأفقية ما يعززها في مجال الزخارف المعمارية والنقوش الجدارية. إذ إن جدران المساجد والقلاع والقصور في هذا الفضاء تتسم بقلّة زخارفها وباعتدائها اللون الأبيض الخالص، حتى إن نمت زخرفة بعض عناصر هذه العمارة فإن الزخرفة تأتي في أشكال ومنظومات أفقية موازية للجدران والعناصر الأفقية التي تؤسس لهذه العمارة.

ارتباط العمارة بالداخل

نظرا إلى كون الفراغ في المسجد ذي قاعة الصلاة المحيطة على الأعمدة هو أهم ما يميز هذه العمارة، حيث تتم ممارسة جزء كبير من المقتوس الدينية تحت هذا السقف المستوي، فإن الفراغ الداخلي هذا - على الرغم من أفقيته - يصبح أهم مكونات هذه العمارة. ونظرا إلى الدور البسيط الذي تلعبه الزخرفة في الباني في هذا الشطر من العالم الإسلامي، فإن المظهر الخارجي للمسجد يميل أكثر على العناصر المكونة له كالدخول وحائط المسجد والخنادق وبهذا يعرف المسجد، أضف إلى ذلك، أن الكثير من المساجد الكبيرة في العالم العربي ليس ضمن سياق حضري مباشر لها في مدن تقليدية ذات بُعد حضري، ولذلك فإنه قد يصعب في بعض الأحيان رسم نهايات واضحة لحدود المسجد من الخارج، وهكذا يصبح للمسجد دائما قاتما بذاته، لا يتم التعرف عليه بوضوح إلا عندما يصبح المرء جزءا من محيطه، وما يقال عن المساجد يقال أيضا عن القلاع العربية والقصور¹⁷، لا عادة ما تحاط هذه المنشآت والقلاع بجدران ضخمة عالية الارتفاع، محمية بأبراج دفاعية على امتداد جدرانها تلك، هكذا اتجه القصر العربي نحو الداخل، حيث الباحات والبساتين والأفنية الداخلية، هذه الخاصية هي ما يسمى بالاتجاه الداخلي للمعمارة الإسلامية هي الفضاء الغربي من العالم الإسلامي، وهي تأتي متكاملة في مفهومها¹⁸ لأفنية المعمارة الإسلامية في هذا الشطر على المستوى الحضري وعلى المستوى الفيزيائي والحضري المباشر المحيط بهذه العمارة، مما يجعل مفهوم الأفنية ذلك مفهومنا ترتبها على المستويات الجغرافية والمعمارية معا، ويبدو أن الصحراء بمجتمعها القبلي وبمناخها القاسي دورا رئيسا في ذلك.

إحداث الفراغ الداخلي للعمارة الإسلامية وتبعاته

لقد أدى اعتماد العمارة الإسلامية في فضائها الشرقي والغربي على المسطحة الأفقية ذي الفضاء المركزي الكبير في الوسط التحارح (في الساحة والأروطة والدارس والخانات والقصور) إلى صدف النظر عن استكشاف أفاق جديدة لأشكال الفراغات المسقوفة بالكامل في الداخل، نتيجة لذلك اتجهت العمارة بفنائها الكبيرة وبواريها وبواجهاتها الزخرفية للخارج¹⁹، وأصبح

الداخل أمرا ثانويا. لقد أصبحت الفتحة الرئيسية للبناء في الداخل هي توظيف المثل في مساحات فتحة إذا ما طورت معجم الفتحات التي تترك مفتوحة ضمن الإطار العام للبناء، نتيجة لذلك، غاب الاهتمام والفراغ الداخلي كهدف أساسي للبناء، وأصبح مجرد توظيف المثل بسلف مسبق من الخشب هو كل ما نسمو إليه هذه العمارة. ونتيجة مرادفة لذلك، فقد انتقلت الحاجة إلى ابتعاد وسائل إنشاء جديدة يمكن منها بناء فراغات متنوعة، ذات نمط عمودي، وهكذا استمرت أساليب الإنشاء القديمة في الظهور من دون تغيير يذكر. وهكذا وبإعمال الفراغ الداخلي والاكتفاء بمساحات مظلة بسيطة أنزوى الفراغ المعماري المستوف إلى المثل، مما أفقد العمارة الإسلامية واجدا من أهم مقوماتها على الإطلاق، ويعتبر جامع سامراء الكبير مثلا واضحا على ذلك، فقد كان سلف هذا المسجد - وهو الأكبر في التاريخ الإسلام - مبنا من عوارض من خشب تعمل سقفا مستويا من الطين، ومن التأكيد أن هذه التقنية لم تكن كافية لمنع سقوط سلف المسجد، الذي هو الآن أثر بعد عين، وبالإمكان ذكر أمثلة أخرى من أنحاء متفرقة من العالم الإسلامي، إضافة إلى الشعور الفاجع عن تقنية البناء، فقد كان للصحرى دور في ذلك؛ فالبحر اللامع على مدار العام يجعل الاهتمام بتوعية الفراغ الداخلي أمرا ثانويا، ويصبح عندها توظيف المثل، أيا كان شكل الفراغ الناتج، أمرا كافيا لاتقاء حرارة الشمس. وهكذا يبدو أن الصحراء حذقت بشكل كبير شكل الفراغ في العمارة الإسلامية، وما يقال عن دور السقف المستوي في توظيف المثل، والاكتفاء العرب بذلك، يقال أيضا عن الدور الذي يوفره الفراغ الأفقي المنحرج الذي يصبح ممرور الهواء، من الفراغ تحت سقف المسجد من دون أن تعرضه أي عائق قد تعد من حركته. وهكذا وبما سمح الفراغ المطلق والتساقط الهواء إليه عبر صحن المسجد بإضفاء أجواء لطيفة نسبيا، مما سمح باستمراره في الظهور عبر العصور من دون تغييرات جمة تذكر.

ثالثية الجذوة العسل في العمارة الإسلامية

تتشابه بعض الملامح الجذبية ضمن الفضاء الغربي للعمارة الإسلامية، ولكن في مناطق الأطراف، كجبال أطلس وجبال الحجاز وعسير واليمن في الجزيرة العربية وجبال لبنان، وعادة ما تأتي عمارة الجبال مختلفة عن عمارة السهول الصحراوية الشاسعة. تتكرر هذه التشابه في معظم أنحاء العالم العربي، الذي يشكل الفضاء الغربي للعمارة الإسلامية، حيث التباين الحد بين أبعاد البناء، والكثير من ضروب الحياة الصحابية لكلا النوعين من الاستيطان، تعتبر العمارة في اليمن مثلا بارزا على ذلك، فعلى الرغم من أن اليمن عرف خلال تاريخه الإسلامي الطويل الكثير من النول الإقليمية المتعاقبة فإن عمارة الهياكل كالمساجد والمدارس والقصور¹⁷، التي تمثل هذه النول، بقيت - على المستوى الفني - والحضري الذي ينعو عليه هذه العمارة - محتواة ومسيطر عليها من قبل العمارة التقليدية

تجارة عبودية العمارة الإسلامية من سفاحات إفريقيا إلى عمارات اليمن

التي يشيها عامة الناس، والتي اشتهر بها اليمن. إن إنشاء نظرة سريمة على أي مدينة يمنية كقيل بإثبات هذا الجانب القوي في عمارة اليمن، تسيطر الحصون اليمنية (الشكل 3)، التي تكون الأسس الحجرية للمدن اليمنية، على المشهد العمراني برمته في اليمن. أما المساجد (الشكل 4) والمدارس الدينية التي تمثل الدولة فإن عمارتها أقرب ما تكون إلى التقليدية. وهنا تحدثت مغارقة كثيراً ما تذكر في بعض أنحاء العالم العربي، وهي أن العمارة التقليدية بمفهومها المتعارف عليه، وما انعكس من نواح معمارية تلحق تلك العمارة التي يمكن نسبتها إلى الدولة، ويعتبر اليمن أبرز تعبير عن هذه الظواهر. وبطبيعة الحال فإن هذه الخاصية تعكس العلاقة الجدلية بين التكوين الاجتماعي، والتكوين السياسي للسلطة، وعلاقتهما أحدهما بالآخر. إذ يبدو من عمارة اليمن أن التكوين الاجتماعي قد أنتج عمارة خاصة به، تتولى بمراحل ما أنتجته الكيانات السياسية التي حكمت اليمن لفترات طويلة من الزمن.

وهنا يبدو جلياً الدور الحاسم الذي لعبته، وما زالت تعب، التطلع الصحراوية الكبرى⁽¹⁾ التي عملت على عزل الكيانات الحضورية في العالم العربي، وقطعت عن أوصالها، مما حرم اليمن - على سبيل المثال - من فرص تطوير عمارته المرتبطة بالكيان السياسي. وفي الوقت نفسه حافظت هذه العزلة الجغرافية تلك على استمرار العمارة التقليدية لمئات السنين من دون تغيير يذكر. وتكون هذه الثباتية - ولكن بمسلمات جغرافية مختلفة من مكان إلى آخر، فتجدها بحوار اليمن في إقليم صومر بالملكة العربية السعودية، وفي العمارة التقليدية بجبال أطلس في المغرب العربي، وفي جبال موريتانيا، هناك دائماً كدالة متجالية بين عمارة السهل وعمارة الجبل، وكثيراً ما تأتي هذه استجابة لتلك، والكمس صحيح أيضاً، وبخاصة في مناطق الاحتكام بين البحر والرحل الذين يصورون الصحاري، وبين الرعاة من المستقرين في الجبال. إن لم يكن بالاحتكاك المباشر بينهما، فعلى الأقل في استجابة كل منهما لسياقات جغرافية مختلفة عن الآخر. ومن البديهي أن هذه العمارة تعكس الجدليات الاجتماعية الدائمة بين سكان السهل وسكان الجبل، غني عن القول إن هذه الثباتية بحاجة إلى قدر كبير من البحث لتوقوف على تفاصيل هذه العلاقة وانعكاسها على النمط الاستيطاني والعمراني في هذه المناطق.

تأثير المناخ في الأنماط

بلا حظ أيضاً أن تطور العمارة في هذا الفضاء يأتي دائماً من التركز وينتج صوب الأطراف. المركز هنا هو أرض الإسلام الأولى، العراق وبلاد الشام والجزيرة العربية ومصر وشمال أفريقيا. فمع الزحف السريع والتواصل لغزو العربي، لهذا الفضاء الصحراوي الهائل كانت العمارة⁽²⁾ تنتقل مع العرب إلى البلدان التي يفتحونها، وما إن فتحت مدينة حتى يؤسس جامعها ودار الإمارة بها وفلاندتها ولغورها والأحياء السكنية والعسكرية. وهكذا كان المشهد في الدوران البحرية الأولى، واستمر كذلك حتى في عصور المويولات التي استغلت عن الخلافة العباسية لاحقاً.

للمساجد الكبرى في تاريخ الإسلام. كالجوامع الأموي. وجامع الكوفة وجامع عمرو بن العاص وجامع القنوقل وجامع القيروان تأثيرات حاسمة في المساجد الكثيرة التي بنيت لاحقاً في هذه الدول. سواء في أشكال هذه المساجد، أو في التقنيات المتبعة في إنشائها، هناك تأثيرات متكسبة بالطبع بعضها يأتي من الأعراف وبعضها يأتي من بعيد - غير أن هذه التأثيرات لا تفسد الجوهر الذي أرسنته العمارة الإسلامية المبكرة في القرون الهجرية الأولى، وإذا كان القرب يمثل حالة شريدة في هذا السياق - يحكم موقعه الجغرافي القصي وتعرضه للعائم لوجاهات هجرة بدوية طامعة من الجنوب - فإنه هو الآخر دليل على الفاعلة وليس المستفاد لها - طالعجات البشرية للثقافية الطامعة من صحراء القرب لم تجشأ ما سبل أن تم إرسالاً من عمارة بل حافظت هذه الهجرات على الأصول المعمارية التي وجدتها وأضافت عليها وحسنتها، وهذا ما أوجد نوعاً من الاستمرارية الإقليمية لها في دولة القرب العربي التي تأتي عمارتها مزجاً من هذه وتلك وهذا أيضاً يأتي في سياق أهمية العمارة الذي أشرنا إليه قبل قليل.

دنياحية العمارة في الفضاء الشرقي من العالم الإسلامي

وعلى العكس من ذلك، فإن العمارة في الشطر الشرقي من العالم الإسلامي ليست بتلك المحاولة التي نسير الشطر الغربي من العالم الإسلامي، ولذلك المساهمة صفة - فالشطر الشرقي من العالم

الإسلامي بقطعه اقوام ذوي شغليات عرقية ولغوية وثقافية مختلفة، كما أن تاريخ كل منطقة يختلف عن الآخر، إضافة إلى اتساع الطيف في البيئة الجغرافية لكل منطقة على حدة. هذه الأسباب مجتمعة أدت إلى تكوين أشكال وأنواع البناء وأساليب التزجرف، وتقاصيل معمارية كثيرة لم يشهدها الشطر الغربي من العالم الإسلامي، نحن هنا أمام ثقافات مختلفة انصهرت على فتوات مختلفة من الزمن ضمن ثقافة واحدة في ظل الإسلام. قد تختلف اللغات والأصول العرقية ومظاهر القياس والعادات في هذه الثقافات، غير أنها تشترك أيضاً في سمات تستمد جذورها من الدين الإسلامي الذي وحد إلى درجة كبيرة بين هذه الثقافات، وتعتبر العمارة الدليل الأموز على دور الإسلام في صهر هذه الثقافات في بوتقة واحدة.

وإذا كانت العمارة في الشطر الغربي من العالم الإسلامي قد أسست في القرون الهجرية الأولى، فإن العمارة في الشطر الشرقي بعيدة كل البعد عن هذا الاختزال التاريخي. يعود السبب أساساً في ذلك إلى الموجات المتعاقبة من الهجرات الضخمة التي استمرت لتكتسح العالم الإسلامي في شطره الشرقي، والتزاماً من السهوب الآسيوية لمدة تزيد على ألف سنة، فمما إن توسع الحكم العربي على المناطق الواقعة شرق العالم الإسلامي، فيها ويعرف الآن بأفغانستان وأجزاء من الهند وإيران وأجزاء من تركيا، وما إن استتب الأمن للعرب في حكم هذه المناطق الجديدة، وما كانت الدولة العربية فيها بإنشاء عماراتها الخاصة بها، حتى بدأت

فكرة وحدة العمارة الإسلامية عبر فترات حياتها وعلاقتها بالثقافة الدينية

الدول الاتصال لدرجتها من جسم الدولة العباسية مدخوعة بالسياسات الثقافية أو الدينية، غير أنها كانت هي الأساس ذات فترات عرقية اقتصادية. وفي هذه الأثناء، بدأت موجات الغزو الآسيوي الهندي لتركز التمدن في هذا الشطر من العالم الإسلامي. فقد هبت على العالم الإسلامي موجات كاسحة من الغزو الفيلق القادم من أواسط آسيا، بدأ بالسلاجقة الخلفاء الخلفاء والفرجاء الأتراك المماليك، هذه هي موجات الفرجاء الكبرى من أواسط آسيا إلى المراكز الإسلامية في الداخل، غير أن هناك موجات مزوج أخرى لا تقل أهمية من داخل جسم الدولة الإسلامية باتجاهات مختلفة داخل الفضاء الشرقي للعالم الإسلامي، لقد تركت هذه الموجات تأثيرا حاسما على تطور ونشوء العمارة الإسلامية في شرق العالم الإسلامي، وهي شوية أيضا، إن الحصة النهائية لهذه الموجات البشرية المتلاطمة المتكررة في التاريخ الإسلامي قد أدت إلى نتيجتين متميزتين، إحداهما للأخرى، وملازميتين لتاريخ العمارة الإسلامية في بعده الجغرافي والتاريخي معا.

فمن جهة الأولى، أصبحت هذه الموجات في متع ظهور أنماط معمارية متطورة باستمرار، فما إن تستتب الأحوال لهذه السلالة الحاكمة، أو تلك، ونبدأ في بناء عمارتها الخاصة بها، حتى تأتي عليها الموجة القادمة وتدمر ما بنت، والأمة على ذلك أكثر من أن نحصى، إن بلدا عريقا في التاريخ كإيران، الذي تعود العمارة الإسلامية فيه إلى القرن الأول الهجري، لا يكاد يوجد منه شيء بالإمكان نسبته إلى تلك الفترة المبكرة من تاريخه بسبب التدمير الهشيب الذي أحدثته الغزوات، ومن قبلهم أو من بعدهم الفترات التاريخية، نحن نعلم هذا البلد إلى ما يقرب من أكثر من ألف عام، وما يقال عن إيران يقال أيضا عن كثير من دول العالم الإسلامي، التي تعرضت لموجات متعاقبة من الغزو القادم من أواسط آسيا، شئ على ذلك موجات متعددة من الغزو في مراكز والطراف العالم الإسلامي، حيث تهدم في موجة واحدة ما تراكم من أبنية طيلة عقود من الزمن. لقد أدت هذه الموجات المتعاقبة من الغزو إلى انقطاع مسيرة تطور العمارة الإسلامية، ومنعت تكون القاعدة المصطنعة لبناء مجتمعات حضوية مستقرة. كما أنها منعت نشوء نظام اقتصادي وأعمال منزهة، يشجع على التماس الفروع والاستقرار الاجتماعي الطويل الأمد، الضروري لحدوث تحولات نوعية في أشكال العمارة والاستيطان، وكنتيجة حتمية لذلك لم تطور العمارة أشكال وأساليب بناء جديدة، بل ظلت تتناسخ من مجموعة قليلة إلى أخرى بقليل من التباينات. كما أن هذه العمارات هي عمائر جنازية⁽¹⁾ أو تذكارية تجمد حكماء أو زعماء دينيين أو دنيين، وأصبحت عمارة تجسد فيها الاجتماعية مدينة، وهذا يحد ذاته يقود إلى العزول عن المحتوى الاجتماعي لهذه العمارة. وهذا سؤال مركزي في فهم طبيعة العلاقة بين العمارة والمجتمع الذي بنيت فيه. غير أن هذا الموضوع لأهميته يستوجب منهجية أخرى، ونضيفا يتج خارج نطاق هذا البحث.

أما النتيجة الأخرى، وهي متكاملة لامتدادتها، فهي تشابه أشكال البناء والعمارة في كل فترة تاريخية بتلك التي سبقتها، كأن البناء اللاحق يستعيد البناء الذي قبله، مع بعض الإضافات البسيطة هنا وهناك، ولعل التطور الوحيد الذي كان يتجسد باستمرار هو ذلك المتعلق بالزخارف المعمارية، فهو أن هذا في حد ذاته أمر يدل على الثبات التاريخي للعمارة الإسلامية، وهو ما يؤكد القاعدة ولا يستثنيها، فالزخرفة - أساساً - لا تنضف إلى البناء الشيء الكثير، إنما فقط تجعله ولكنها لا تبتدع أنظمة فراحية وإنشائية تنتج مبانى جديدة كلية، ليس هناك من سبب واضح لتغيير هذه الظاهرة، ولكن يبدو أن العمارة الجديدة ثورت الكثير من العمارة التي سبقتها، ولكن قصور الوقت يجعل موجات التطور من أواسط الصحاري الآسيوية - والذي ينبغي لهذه العمارة أن تستغرقه لكي تطور - يمنع هذه الأشكال المعمارية من أن تطور تطوراً نوعياً في الشكل والحجم والفرغ وهي أساليب الإنشاء، والأمتد على ذلك كثيرة، فالبناء الميموري قد يُنسب - خطأ - نظراً إلى التشابه الحاد في الشكل وفي الزخرفة إلى بناء يعود إلى عصر السلاجقة، وبالإمكان نسبة بناء سلجوقي إلى عصر الخانات المغول، وهكذا، هذه الاستمرارية في الملامح العامة للبناء كالشكل، وغياب الفراغ الضخم، والتركيز المستمر على الزخرفة هي التي أصبحت انتماء واستمرارية على هذه العمارة¹³ على طول تاريخ العمارة الإسلامية، وهذا عائد في أساسه إلى التأثير المباشر للتقنيات المبنية القديمة من (أولسطر الميموري) الأسبانية، التي لم تكن فقط تمنع باستمرار تطور أنواع جديدة كلية في أنواع البناء بل تعطل أيضاً على أشكال أنواع البناء إيلها بكثير من سماتها المعمارية من منطقتة إلى أخرى، ومن عصر إلى الذي يليه من دون أي تطور نوعي يذكر، مما حرم العمارة من التطور الحقيقي، الذي كان ينبغي عليها أن تسلكه، والذي حدث في كثير من مناطق العالم الأخرى.

وإذا كان لبعض أقاليم العالم الإسلامي في شطره الشرقي خصوصية قد تفرقه خارج هذه السبلات فإن التمسك في ملامح هذه العمارة يجعل هذه الفوارق هوارق في الشكل وليست فوارق في الضموم، فالعمارة في شبه القارة الهندية لا تعرف الزخرف كثيراً - على الأقل عند مقارنتها بالعمارة الصفوية في إيران، أو العمارة الميمورية في أفغانستان - على سبيل المثال - فهو أنها هي الأخرى لم تتشأ عمارات ذات فراغات فسيحة، أو أنواعاً جديدة للبناء تعكس تركيبة مجتمعات قد أصابت فعوا متفدماً في السلم الاقتصادي والاجتماعي، وأل سيطرة الأنترحة على أنواع البناء الأخرى في العمارة المغولية، في شبه القارة الهندية، دليل واضح على ذلك؛ فالقباب التي تغطي الأضرحة هي قباب مصمتة أو قباب من طابوق، وبالتالي فإنها بنيت لتجديد البناء - المصروح - من الخارج، وليست لإيجاد فراغ فسوح يعارض فيه الناس نشاطاً اجتماعياً معيناً، كما قد يستنتج من أشكال القباب من الخارج وإرتفاعاتها الصاعدة.

حتى المساجد (الشكل 5)، فإنها هي الأخيرة صيابة عن فتحات ضئيلة مفتوحة للخارج ومحاطة بأروقة من الحوائط أما الفواغ المسقوفة والمطل غير مغطى في الجهة الموازية لحائط القبلة، وهو لا يتجاوز في مساحته ربع مساحة البناء على أكثر تقدير.

قد تختلف الحال قليلا في العمارة العثمانية، التي اعتمدت على نظام الطوابق وانصافها وأربعها كمنظمة قرآنية للمساجد العثمانية. وفي هذا الجانب، فإننا نلمس ما يمكن أن يكون الاستثناء الوحيد لفكرة الفواغ المصيح (الشكل 6) في العمارة الإسلامية. غير أن هذا الفواغ يبدو مختلفا في تركيا، مهد الدولة العثمانية، عما هي بقية الدول العربية. التي شهدت بناء بعض المساجد ذات الطوابق التي تحاكي الطوابق العثمانية، إذ إن التكوين الفراغي والشكل وأنظمة البناء العثماني في تركيا تختلف عنها في بقية الدول العربية التي حكمتها العثمانيون لمدة تزيد على أربعة قرون. إن عمارة المساجد في الدول العربية إبان الحكم العثماني، وإن كانت متأثرة بالمطراز العثماني، لا ترتقي من حيث النوع إلى مثيلاتها في تركيا. حيث تأتي هذه المساجد نسخا مصغرة أو معوجة عن تلك التي كانت تبنى في إسطنبول وبورصة وأخرى وكل بلاد الأناضول، فالفهم العثمانية التي تحكم هذه المساجد ¹⁴⁴ أقل بكثير مما هي عليه في منشئها الأصلي، من حيث توزيع الكتل ودفعة الإنشاء وكبر الفواغ والتكوين العام للمساجد العثمانية عامة، وهذا ما يجعل العمارة العثمانية وتجلياتها المختلفة في البلاد العربية تعبيرا جغرافيا بدرجات مختلفة.

غير أن هذه الاستنتاجات - وهي استنتاجات منهاجها وأسسها هي أطراف العالم الإسلامي شرقه وغربه - تبقى فوارق جغرافية تؤكد الدور الحاسم الذي تلعبه الجغرافيا في تكون العمارة الإسلامية، من المعروف أن الهند تمثل الحد الجنوبي للتمدن الإسلامي في آسيا، كما أن لها صفات جغرافية طبيعية وثقافية مختلفة. فمن الناحية الطبيعية تعتبر الهند مقلما ضخما لأحجار الرخام (الأحمر منه والأبيض)، ومن الناحية المناخية فإن الهند هي مهد الهندوسية، وقبل مجيء الإسلام نعت الهنود الجبال ليهيوا معابد لهم في الصخر. وهكذا تبدو المعابد الهندية القديمة منحوتات ضخمة من الحجارة ذات تفاصيل تعجز العين عن الإحاطة بها. أما من الداخل، فإن الفواغ يعظمي أو يكاد، لم تختلف الحال كثيرا في العمارة الإسلامية المغولية في الهند، فالضريح - باعتباره البناء المغولي بامتياز - هو عبارة عن منحوتة قمت من الحجر، هو لم ينحت من الحجارة، ولكنه بنى بها. غير أن مظهره من الخارج لا يختلف كثيرا عن مثيلاته الهندوسية القديمة المنحوتة من الصخر. كما أن طوابق الفواغ المصيح تحت القبة في الضريح المغولي يقرب من هذه العلاقة، ولذلك فإن الأضرحة المغولية في العمارة الإسلامية هي أقرب ما تكون إلى المنحوتات الصخرية من الرخام الأحمر أو الأبيض. وقد أزيلت التماثيل من عليها (الشكل 7) لكي تتلاءم مع معتقدات الدين

الإسلامي. وهكذا تبنى العمارة القوطية في الهند شاهداً حياً على أهمية العامل الجغرافي في تسيب وتكوين العمارة.

يتكرر الأمر ذاته في العمارة العثمانية. ولكن على العكس تماماً، يستمد الفراغ العثماني العالي والفسح جذوره من مصدرين اثنين. فمن ناحية تاريخية بالإمكان إعادة جذور المسجد العثماني ذي الفراغ الفسح والقبلة العالية الضخمة - أو ما يعرف بمسورة المعمار سنان المعماري التركي الشهير - إلى أصول سلجوقية^{٢٢}. بدأت بنية مركزية واحدة بدأت تكبر شيئاً فشيئاً إلى أن وصلت إلى الحجم الذي هي عليه الآن. غير أن هناك مصدراً آخر، ربما كان تأثيره أكبر في نشوء المسجد التركي ذي الفراغ العمودي. ألا وهي كنيسة أياصوفيا التي تعود عمارتها إلى عصر الدولة البيزنطية^{٢٣}. والتي تحولت إلى مسجد عندما استولى العثمانيون على القسطنطينية. تحولت أخيراً إلى متحف بعد سقوط الإمبراطورية العثمانية. وسواء كان ظهور الفراغ العمودي الفسح في العمارة العثمانية عائداً إلى أصول سلجوقية، أم إلى أن أيا صوفيا هي المثال الذي تم السير على منواله. فإن الجامع العثماني - بكل ما تطوّر عليه من إضافات في الحجم والشكل والفراغ - بقي حبيس منطقته الجغرافية. ولم ينتشر في كل المناطق التي انضمت تحت حكم الإمبراطورية العثمانية إلى أكثر من أربعة قرون، وهذا المعمار العثماني الطابع، المنتشرة في بعض الدول العربية إلا محاولات جغرافية بسيطة لاقتفاء أثر تلك الجوامع الجميلة. وهكذا يظل المخطط الجغرافي حاضراً بقوة في تشكيل الخطوط المرسومة للعمارة الإسلامية.

عمودية العمارة في الفضاء الحضري في العالم الإسلامي

وعلى عكس ما هي عليه الحال في الشطر العربي من العالم الإسلامي. فإنه بالإمكان إطلاق مفهوم «العمودية» لوصف بعض المظاهر في العمارة في هذا الفضاء. فالعمارة في منطقة مثل إيران تختلف عنها في منطقة كتركيا. والعمارة في الهند تختلف عن تلك التي في أفغانستان والباكستان وهي المهدبة الأسبوعية المثبتة من شرق تركيا. وحتى حدود الصين لها عمارتها الخاصة بها.

نحن هنا أمام تعدد نوعي لأشكال مختلفة من البناء والتفاصيل مختلفة في نوع البناء الواحد. وبالإمكان الاستدلال في كثير من هذه التفاصيل. هذه التعددية هي ما يمكن أن يطلق عليها مفهوم العمودية. حيث يعتبر اختلاف أشكال البناء من مكان إلى آخر أهم سمات هذه العمودية مقابل التشابه المتدا في أشكال البناء في الشطر العربي من العالم الإسلامي. غير أننا - وكما رأينا من قبل - نجد هذه التعددية تبنى في سياق جغرافي بعينه. فهذه الاختلافات عائدة أساساً إلى أسباب جغرافية بعينها تتعلق بمواقع التظلل وطبقاتها الطبيعية والثقافية لسكانها. وموقعها على طريق الحروب والغزوات التجارية. هناك

عوامل تاريخية لها دور مؤثر بالفعل في تطور هذه العمارة، غير أن هذه العوامل لا تؤسس للعمارة عمودية بالمعنى الشامل للكلمة. المشهد المعماري في كل المناطق في هذا الفضاء واحد للتربية، فهذا جامع يصنع مفتوح ملحق به ضريح، وهذا رباط واقع على أحد ضروخ طرق القوافل، والقد مرسية ملحق بها مسجد وضريح، تصاحب كل ذلك منارات وبرابيات تختلف طولا وعرضا من مكان إلى آخر، هذه هي مواضع العمارة الإسلامية في هذا الفضاء، وتخلل الاختلافات هنا اختلافات جغرافية يعمل التاريخ على صهرها وإزالة الفوارق فيما بينها، غير أنه لا يصنعها فصلا كاملا عن بعض، ولا يؤسس لحقب وفصول جديدة في العمارة نظرا لعدم توافر الظروف التاريخية الملائمة^(١٢) لبناء عمائر جديدة كلية ذات مواضع جديدة.

تتميز العمارة الإسلامية - وخصوصا في فضائها الشرقي - بميزة فردية، إذ إن البناء الواحد هو عبارة عن عدد من الأبنية ذات الوظائف المختلفة، فالمسجد يأتي على شكل صحن مفتوح عادة ما يحتوي على ضريح في إحدى زواياه ومدرسة وغرف للطلاب وبعض الأنشطة الأخرى، لكل من هذه الوظائف المجتمعة في كتلة واحدة العديد من العناصر، إذ تتعد الفساح المختلفة الأحجام حول قاعة الصلاة وفوق الضريح، وقد تطول الممرات وتقتصر شعبا لموضعها الذي ينسب فيه، كما تشابه برابيات هذه المباني مع محاريب بعض المساجد، هذا التداخل المستمر بين الأبنية المختلفة ذات الوظائف المختلفة^(١٣) في كتلة معمارية واحدة (الشكل ٨)، جعل من الأبنية الإسلامية في الشرق نمطا مشابهة لبعضها، هذا التداخل في وظائف البناء والشكائيه يعكس حالة من التشويش الاجتماعي - المجتمعي في كنفهم الأبنية المجتمعية للتأني وعدم الفصل الواضح فيما بينها، فارتباط المسجد بالضريح بالمدرسة هو انعكاس لتداخل المؤسسة الحاكمة بالمؤسسة الدينية، وبالنسبة الاجتماعية التي تؤسس لهاذين المؤسساتين، اللتين تعكسهما العمارة في مجاليها هذه. إن دمج الأبنية هذا يعني أن المجتمع لم يطور آليات اجتماعية واقتصادية لكي تتمكن كل مؤسسة من أن تستغل مزاياها في مجال العمارة. هناك حالات استثناء لهذه الظاهرة، غير أنها حالات معزولة كما سنرى لاحقا، وهذا يعودنا إلى الحديث عن التشويش الاجتماعي لهذه المجتمعات، وهو أمر يقع خارج نطاق هذا البحث الآن.

التأثير الأخرى في المماركة

على الرغم من أن العمارة في الفضاء العربي استمدت أصولها من المراكز الحضارية في قلب العالم العربي وانتشرت إلى الأطراف - كما مر آنفا - فإن الصورة هنا تختلف كلية. لقد صاحب الفتح الإسلامية المبكرة التي قام بها العرب في القرون الهجرية الأولى إرساء الكثير من معالم العمارة الإسلامية في الشطر الشرقي من العالم الإسلامي. إلا أنه ما كان الأمر يستلزم لهذه العمارة وتطور عماراتها الخاصة بها، حتى بدأت الموجات البشرية القادمة من السهوب الآسيوية في التأثير الفصاء لذلك، فبدلا من أن تطوّر هذه العمارة التي قعست من

قلب العالم الإسلامي - الشام والعراق وإيران - فإن الواقعين الجديد سرعان ما كبهوا جماع هذا التطور. لقد كان لهذه الهجرات العكسية القائمة من الأطراف تأثير حاسم⁽¹³⁾ في تطور العمارة في هذا الفضاء. لقد كان هؤلاء القادمين من أصقال الصحاري والسهوب الآسيوية، وهم بنو رعاة محاربون. دور في إنشاء مسحة بدوية عشائرية على الطابع العام لهذه العمارة. وبالتالي فإن العمارة في هذا الفضاء لم تأخذ صيغها الطبيعي الذي كان من الممكن أن تسلكه فيما لو لم تتعرض هذه المناطق لهذه الواجهات التعاقبية من المد الآسيوي المتكرر في التاريخ الإسلامي. بدءا من الأطراف نحو المركز حالة من المد والجزر بين ما تم جلبه من قلب العالم الإسلامي وبين التأثيرات البضادة التي دلتما ما تصعب لوحات البشرية القائمة من أصقال السهوب الآسيوية. لقد كان لهذا التصادم بين عمارة المركز وعمارة الأطراف دور حاسم في التأثير في مسيرة تطور العمارة الإسلامية في مجمل العالم الإسلامي عموما. لقد أدى ذلك - في مجمل الأحوال - إلى استمرار أنظمة البناء القديمة إليها، وإلى عدم وجود أنواع جديدة البناء، فالصورة تكاد تكون واحدة عبر ما يزيد على الألف سنة من التاريخ.

تثنية البناء والعلم ودمجها في كنهه عمارة العمارة الإسلامية

وهكذا تتحلى ثنائية البناء والدمج واسعة في تاريخ العمارة الإسلامية، حيث تبدو هذه العمارة كأنها عمارة بناء وعدم عسوي طويل الأمد، وليست عمارة عرفت أسلوب التفورات النوعية التي تتراكم شيئا فشيئا. استقرت نوعيتها من ناحية العمارة الأوروبية - على سبيل المثال - هي عمارة ذات قفزات نوعية. إذ أن كل جنس تاريخي في هذه العمارة لها سمات خاصة بها. وعندما يقال عمارة يونانية يعرف فاعا ما هي سمات العمارة اليونانية التي تتميزها عن العمارة الرومانية والقوطية وعمارة عصر النهضة وصولا إلى العمارة الحديثة. إذ إن لكل عصر فترة نوعية خاصة به تقلت عمارته من شيء إلى شيء آخر. العمارة القوطية مثلا ابتدعت الكاتدرائيات ذات الأقبية العالية والتظام الإنشائي العمودي المصاحب لها. بينما اكتشفت هاتو عصر النهضة أهمية التطور وانتقاله من التوحة الفنية ليصبح السؤل الأول عن أشكال الأبنية والقرارات والمدن في عصر النهضة. كما أن اهتمامهم بالنحت والقصون الجدارية⁽¹⁴⁾ قد انتقل أيضا من فن الرسم وأصبح إحدى أهم مميزات هذه العمارة. غير أن شيئا من هذا لم يحدث البتة في العمارة الإسلامية. فالأشكال المعمارية تستمر في التوالد من فترة إلى فترة. ومن منطقة جغرافية إلى منطقة جغرافية أخرى بتأثير من الاختلاف الطقاري. والحال نفسه تقال عن الكتلة المعمارية. وعن أساليب البناء. وعن علاقة الشكل بالفراغ وهكذا. لقد كان لثنائية البناء والدمج المتكرر باستمرار في تاريخ العمارة الإسلامية في فضاءاته الشرقي، والعائد أساسا إلى الهجرات البدوية التعاقبية من أواسط السهوب الآسيوية، الدور الحاسم في ذلك. لقد حافظت هذه الثنائية على مسار

فراغية العمارة الإسلامية: من جوانبها الجغرافية والبيئية

تطور واحد لم تتمكن العمارة الإسلامية من التكامل منه عبر تاريخها الطويل، وهذا ما جعل تاريخ هذه العمارة محصلة لتقاء مناطق جغرافية^(١)، وتلاحق عضوي بفعل عوامل تاريخية قائمة على الغزو المجرد فقط، والخطي من أي تأثير نوعي في هذه العمارة. وهذا ما يفسر التوافق العضوي وتشابه الأبنية في جميع أنحاء العالم الإسلامي بفطر النظر عن التفرعات التاريخية التي تتصلل بين بناء وآخر.

البناء العنقودي للأبنية في الفضاء الشرقي

وعلى عكس ما هي عليه الحال في الفضاء الغربي للعمارة الإسلامية، فإن العمارة في الشطر الشرقي من العالم الإسلامي متجهة نحو الخارج، بداية فإن معظم الأبنية - مساجد أو أضرحة أو مدارس أو رابطة - في هذا الشطر تبنى على قواعد بصرية كلاسيكية تعتمد على التماثل والإنجاز، ولذلك فإن الواحية المتماثلة (الشكل ١)، حيث المحور الرئيسي في الوسط وأبراج - منارات في الغالب - على طرفي المحور هي السمة الأساسية لتوجهات معظم المباني في هذا الفضاء، أما في الداخل - وما إن يجتاز المرء البوابة المبهمة فإنه ينقل إلى فراغ (محزن) غير مسقوف، وبالتالي فإن فكرة احتواء الفراغ تحت سقف واحد ليست موجودة في صحن البناء، فقط عندما يصل المرء إلى نهاية البناء وإقاعة الصلاة المسقوفة في حائط القبلة، التي لا تتجاوز مساحتها في العادة ربع أو خمس المساحة الإجمالية للبناء، يصبح المرء داخل بناء مسقوف، تتوزع هذه الخصائص بالتخاريف والتفوش التي تزين هذه الأبنية من الخارج، في جدران الجدران وبوحدات وعقود ومنارات الأبنية - على اختلاف أنواعها في الشطر الشرقي من العالم الإسلامي من الخارج - كأنها مساحات متخصصة للنش بمختلف التقنيات، وتشمل جميع الأساط التخريفية، هذا الاهتمام الدقيق بالخارج لمزود واجهات ضخمة بعمقها معمارية غاية في القوة لا تلبث أن تختفي تماماً في الداخل؛ فالجدران وإن تمت زخرفتها في الداخل فإنها لا توازي في إتقانها وفي تعبيرها ما هي عليه حال هذه الجدران من الخارج، كما أن كمية الضوء التي تتسرب إليها في الداخل قليلة جداً مقارنة بأشعة الشمس الساطعة في الخارج التي تزيد من التأثير البصري لهذه التفوش، وبالتالي فإن البناء الإسلامي في هذا الشطر يبدو كأنه يحاطب الخارج أكثر من اهتمامه بالداخل، وتعتبر العمارة المصولة في الهند والعمارة البغدادية - وخصوصاً في سمرقند - أمثلة بارزة في هذا السياق.

الخلاصة بين الكثرة والفرار في العمارة الإسلامية

عند النظر إلى معظم المباني الإسلامية في الشطر الشرقي من العالم الإسلامي، فإن المرء يلاحظ أبنية ضخمة من الخارج، تمثل القباب والإيوانات والجدران أهم عناصرها، تبدو هذه المباني ذات كتل ضخمة، غير أن هذه الضخامة في كتلة البناء لا تلبث أن تختفي في الداخل.

يعود السبب في ذلك إلى أن هذه الكتل إما أن تكون أبنية ضخمة للفتحات الداخلية خلفها (الشكل ١٠) وإما أن تكون مجرد كتل إنشائية لحمل البوابات. وفي كلا الحالتين فإن الفراغ الداخلي الذي نوحى به هذه الكتل الضخمة استهلك في بناء الشكل ضخمة للإظهار من الخارج. ولم يكن هم هذه الكتل إيجاد فراغ ضيق بالداخل. ولذلك فإن هذه الكتل تعطي انطباعات واضحة بالفراغ. مما يقضي بدوره على فترات غير صحيحة لهذه الأبنية. وبطبيعة الحال فإن ضخامة الكتل المعمارية وعدم اعتناؤها على فراغات حية بالداخل يدلان على أهمية الجانب الإنشائي في هذه الكتل. وهكذا نجد اقتصاداً مرة أخرى أمام أنظمة إنشائية متكررة. وقد استجوبت على مصاحبات ضخمة من مساحة البناء. أما الفراغات الحية التي نوحى بها هذه الكتل فإنه لا وجود له. وإذا ما عرف أن مادة البناء الرئيسية في معظم أبناء العالم الإسلامي هي الطوب المحروق. الذي يستخدم بأساليب مختلفة من مكان إلى آخر. فإنه يصبح من المسلم به أن الأبنية الناتجة باستخدام هذه المادة لن تكون بتلك الضخامة للشهود. نظراً إلى محدودية الطابوق في ابتداء أساليب إنشائية جديدة للفتحات بالبناء عليها فهو الإمكان. وأهل فهم معظم اللياني التيمورية^{١٣١} في غضون أقل من مائة عام على بنائها. دليل واضح على ذلك: إذ إن هذه الشخصية لم تكن لتتأثر طموحات الزعماء التيموريين الذين بالغوا في التمايزات بينهم.

في المقابل فإن ظاهرة الطوب واستخداماته كمادة زخرفية وتطبيقاته في مختلف الأشكال الهندسية قد أوجعت مدرسة زخرفية في العمارة الإسلامية. وشكلت معها لا ينضب لإنتاج وإعادة إنتاج أساليب زخرفية جديدة في معظم أنحاء الشطر الغربي من العالم الإسلامي. وتعتبر العمارة السلجوقية في إيران وإبلان الأناضول مثالا واضحاً على ذلك. وهكذا دائماً تكون الزخارف^{١٣٢} هي المجال الأوسع (الشكل ١١) الذي ما فعلت العمارة الإسلامية تستكشفه باستمرار. ساعد على ذلك غياب الحجر كمادة أساسية في البناء. ومن المعروف أن الحجر مادة يمكن استخدامها من بناء فراغات ضخمة. وهذا ما يسر فرادحة العمارة العثمانية التي اعتمدت في بنائها بالكامل على الحجر.

العلاقة بين اللياني العامة كعالم معمارية وبينها الحضري المباشر

تتفاوت العلاقة بين العالم المعمارية الوثائق على مستوى العالم الإسلامي وبين محيطها القادي المباشر. بعض اللياني تتماهى في تصميمها الحضري المباشر وتذوب فيه. يتساوى في ذلك شرق العالم الإسلامي وغربه. وإن كان ذلك واضحاً أكثر في الشطر الغربي من العالم الإسلامي. وأهل الجامع الكبير في أصفهان بابلوان (الشكل ١٢). وجامع الطرويين في فارس بالقرب دليان واضحاً على ذلك. وإذا كانت هذه اللياني تختلف عن بيئتها المجاورة لها في النوع والشكل فإن طريقة دمجها بمحيطها المباشر قد وفر لها نوعاً من الانتماء إلى بيئتها المجاورة. غير أن الكثير من العالم المعمارية في العالم الإسلامي تبدو منسجمة عن محيطها.

سواء أكان محيطها حضرياً أم كان مجرد قضاء خال من السكان، يعود السبب في ذلك إلى أن الفرض من إنشاء هذه المباني (الطرائق التذكارية) (الشكل 12)، والأضرحة على سبيل المثال) منفصل عن الاستعداد اليومي للكثف من قبل عامة الناس، وهناك الكثير من المباني ذات الصيغة الرسمية التي تمنح قواعد بصرية صارمة في عمارتها وتعتبر المدارس الجمهورية³⁴ (خصوصاً تلك التي في ميدان القراجهستان بمرقند) أوضح مثال على ذلك. هذه المباني على قدر عالٍ من التكوين البصري والعماري، والجمال تعليل على العديد من الاستراتيجيات والمخالفات المتشورة في حصة الأماضول. وهنا يمكن التمييز بين عمارة المعالم المنشأة لأغراض بعيدة تبعاً عن الأغراض الدينية أو المدنية المتعارف عليها، وبين إنشاء التذكارات مازال الفرض من إنشائها متار جدد بين الدارسين إلى اليوم.

المدن المخططة والمدينة التقليدية في العمارة الإسلامية

يرتبط بهذا الخاصية الشكل العام الذي تتخذه المدينة الإسلامية. المدن المخططة - أو تكون أكثر دقة - ما وصل إلينا من هذه المدن - نادرة بالفعل، إلا ما أخذ في الاعتبار الانتعاش الجغرافي والامتداد التاريخي للعالم الإسلامي، فمعظم المدن المتعارف على أنها إسلامية، كمعظم العواصم والمدن الكبرى في العالم الإسلامي، نشأت نشأة تقليدية، تخطيط المدن المخططة من المدن التقليدية يظهرها الصلح في المخطوطات المتعاصرة والشواهد المطوية - ليس بالضرورة لمرحلة التركيب - أي كما نرى، وإنما جاذبة التنوع والحدائق والقصور. أما المدينة التقليدية (الشكل 13) فهي على ما كان ذلك نهاية - أي الطريقة صلبة وقصيرة وغير متعمدة، وكما يلزم وجوب الخط المستقيم فيها. المدينة المخططة بينهما التحاكم، أما المدينة التقليدية فبينها الناس على طرازات طويلة من الزمن، المدينة المخططة هي مدن حديثة، أما المدينة التقليدية فهي مدن عتيقة.

ويبدو أن كلا النوعين من المدن ينتمي إلى سياقه السياسي والاجتماعي الخاص به. فبالمدن المخططة تروى شريحة معينة من الناس³⁵، لهم وظيفة معينة في الدولة، ولهم أسلوب حياتهم الخاص بهم أيضاً. أما المدينة التقليدية فهي مدينة من الناس واليهوم، يملؤها جميع الشعب، ويستأنشئ سامراء (الشكل 14)، عاصمة الدولة العباسية في أوج ازدهارها، التي لم تعتبر كعاصمة للخلافة لأكثر من مائتين وخمسين سنة - وهو استثناء له دلالاته في تاريخ الدولة العباسية - إضافة إلى بعض أحياء المدن العربية - كالقاهرة في بعض مراحل نموها، ومدينة الزعفران في الأندلس، ومدينة قانج بور سكاري بهوار أكرا في الهند، ومدينة أمستردام عاصمة الدولة الصفوية في إيران، وهي أمثلة قليلة لا تعكس البعد الزمني لتاريخ الدول الإسلامية - فإن غياب المدن المخططة يبحث على تساؤل غاية في الأهمية عن الآليات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المسؤولة عن بناء المدن الإسلامية. ويهدف الإبحار في هذا البحث

هناك جانبين أساسيين للإجابة عن سر ذلك التساؤل. يتمثل الجانب الأول في ظاهرة البناء والهدم، التي تسم تاريخ العمارة الإسلامية، التي تم التطرق إليها آنفاً. إن هذه العملية تهيئ جزئياً فقط، عن سر غياب المدن المخططة في العالم العربي والإسلامي. فكلما كان الموجات البشرية التاريخية من الشرق تأثيراً كارثياً على تاريخ العمارة الإسلامية، في جميع الدول التي اجتاحتها هذه الفتوحات، ابتداءً من صحراء مغوليا وصولاً إلى القاهرة. لقد أدت موجات التدمير المنظمة هذه على الأخضر واليابس، ويكفي أن عاصمة الخلافة بغداد لم يبق منها أثر ذو معنى يشهد على ما وصلت إليه حاضرة الخلافة العباسية لأكثر من خمسة عقود قبل سقوطها في أيدي التتار. وفي ظل ذلك بقية المدن والأحصار التي تعرضت لتلك الموجات التدميرية باستمرار. غير أن غياب المدن المخططة متعلق أيضاً بديناميكية المجتمع العربي والإسلامي، وعلاقة شرائح المجتمع ببعض، وعلاقة المجتمع بالدولة، وهنا نقفز إلى الأذهان أفكار عالم الاجتماع العربي ابن خلدون، المنظمة بالدولة والمصنفة والعمران. وهذا في حد ذاته مجال غني للبحث والدراسة، وهو يحتاج إلى منهجية مستقلة خاصة به لتوضيح أثر ذلك في شكل المدينة العربية والإسلامية.

الخلاصة

العمارة الإسلامية ظاهرة على درجة عالية من التعقيد. نظراً إلى الإمتداد الجغرافي الواسع لها والزمن الطويل، الذي استغرقت في منتهى تطورها. وهي الممتدة الجغرافياً من الأمازيغ والشلالات التي تطوي عمارتها تحت هذا المسمى. وعلى الرغم من شمولية المصطلح جغرافياً وتاريخياً فإن للعمارة الإسلامية مشروعات متعددة تجعل منها وحدة عضوية قائمة بذاتها، وتتميزها عن غيرها من عمارات الثقافات الأخرى.

إن ظاهرة بهذا الحجم من التعقيد والتشابه لها سمات محددة لها. وبالتالي فإن التعرف على هذه السمات من شأنه أن يعين على فهم هذه الظاهرة وتبنيها. لقد استخلصنا في هذا البحث المبدئي بعض المفاهيم والأفكار التي من شأنها أن تعيد فهم العمارة الإسلامية بدرجة أوضح. لقد رأينا أهمية العامل الجغرافي في التأثير على صيرورة العمارة الإسلامية. العمارة الإسلامية بحكم جغرافيتها هي صراع مستمر ضد الطبيعة متغلقة بالصحراء، وهي في سبيل تاريخي هي صراع أيضاً ضد الموجات الهدوية المتعاقبة التي تأتي من أصدال الصحاري الأسبورية. شكلت هذه القطاعات الصحراوية والزمنية عوامل كبح لاستمرار العمارة الإسلامية في أن تطور مفردات معمارية نوعية تختلف من مكان إلى آخر، ومن زمان إلى آخر. وبالتالي فإن المحصلة النهائية لذلك هي تكرار مستمر لأنواع وأساليب وتقنية البناء نفسها. وهكذا استمرت العمارة الإسلامية زهاء تاريخها الطويل في السير على الدوالي نفسها، ولم تعرف

البنية النوعية التي عرفتها عمائر الثقافات الأخرى. وهذا ما يفسر الاستمرارية التاريخية للعمارة الإسلامية في بعد واحد. وبطبيعة الحال فإن هذا الاتحاد الأحادي للعمارة الإسلامية مرتبط أشد الارتباط بالعوامل الثقافية والاجتماعية الدينية، والأساليب التي تمت بها إدارة شؤون الدول الإسلامية في جوانبها الاقتصادية والاجتماعية، التي جعلت منه أمراً واقعاً انعكس تأثيره على العمارة، وهذا بدوره يحتاج إلى دعوات أخرى ذات منهجية خاصة لفهم كيفية استجابة العمارة لهذه العوامل. لقد تجلب هذا البحث عن هدف الإشارة إلى مناطق الاحتكاك بين الفضائين الكبيرين للعمارة الإسلامية. وخصوصاً في أرض العراق والشام. أما مصر فإنها تعتبر حالة خاصة يهتمع فيها الفضائان الشرقي والغربي.

ARCHIVE

جماليات المفردات المعمارية في المجتمعات العربية والإسلامية ملف د. محمد عبد الوهاب

د. يحيى حسن وزيري

١ - مقدمة

تدعم عملية استكشاف جماليات مفردات العمارة الإسلامية وعناصرها من الوجهة البنيوية النظرية سهلة نظراً إلى أن هذا الموضوع قد تم تناوله في العديد من المؤلفات والأبحاث السابقة، التي كانت في معظمها تقوم بإبراز الجوانب الجمالية فقط في مفردات العمارة الإسلامية، وبخاصة المساجد والقصور ومسالك طلبة العلوم، أي أن التركيز كان على دراسة جماليات العناصر المعمارية من خلال ما تشتمل عليه من قيم فنية أو زخرفية على المبنى الموجودة فيه.

ولكن التعمق في دراسة جماليات هذه المفردات والعناصر المعمارية والزخرفية، كأداة لنقل الموروث الثقافي للمجتمعات العربية الإسلامية بما تحمله من خصوصيات متغيرة، يعتبر تحدياً للباحثين في مجال العمارة الإسلامية والتراثية بصفة عامة، وذلك لأن محاولة استجلاء العلاقة ما بين الجمال المادي (الشكل الظاهري) المتصل في مفردات التراث المعماري الإسلامي والموروث الثقافي (ما وراء الشكل) للمجتمعات العربية المسلمة، موضوع تكتفه صعوبات متعددة خصوصاً في ظل غياب تقاليد بحثية واضحة في هذا المجال.

إن الباحث في مجال العمارة الإسلامية يلاحظ أن التعامل مع التراث المعماري يقتصر في غالب الأحيان على دراسة أو استنباط النواحي التشكيلية أو الزخرفية فقط دون التعمق في

(د. محاسن بكاءة الأثر - جامعة القاهرة - جمهورية مصر العربية).

معايير الممارسات المعمارية مع المجتمعات العربية والإسلامية

معرفة المرجعيات التي ساهمت في إبراز المفردات والعناصر المعمارية بصورة شبة معينة، بحيث أصبحت تشكل اللغة البصرية المميزة للبياني المجتمعات العربية الإسلامية.

إن محاولة استكشاف الجوانب الإبداعية الكامنة في مفردات المعمار الإسلامي، فرضت علينا أن يكون منهج تناول لهذا الموضوع مقابلاً عما سبقه من دراسات وأبحاث أخرى أجريت في هذا الشأن، لذلك فقد ارتأينا أن الاختصار فقط على الدراسة التقليدية للجوانب الفنية والجمالية للعناصر المعمارية العربية لن يفي بالهدف الأساسي لهذه الدراسة، وهو التعمق في فهم الظاهرة الإبداعية والجمالية في معمار المجتمعات العربية الإسلامية، بفرض الاستفادة منها لتطوير العديد من جوانب الفكر المعماري المعاصر في هذه المجتمعات.

كما أن أسلوب العرض العلم لهذه المفردات والعناصر المعمارية باعتبارها موجودة في كل المعائر الإسلامية بطول وعرض العالم الإسلامي لن يقدم أيضاً الهدف من هذا البحث، لأننا نرى أن التركيز على حالة بعض المجتمعات الإسلامية سيكون أكثر فائدة في إبراز وتوضيح العلاقة بين الشكل الجمالي للعصر ما، وثقافة المجتمع المحلي التي ساهمت في إبرازه بروية شبة معينة.

إن المنهج البحثي الذي اتبعناه يظهر من خلال المراحل التسعة التالية:

أ - اختيار أحد المجتمعات العربية الإسلامية نموذجاً لإجراء الدراسة البحثية عليه، مع إمكان أن تتم الدراسة ذاتها بالنتيجة نفسها على مجتمعات أخرى، ومن خلال دراسات أخرى.

ب - تحديد وداسة المرجعيات التي ساهمت في تشكيل الرؤية الفنية والجمالية العامة والخاصة هذا المجتمع. وأثر ذلك في أسلوب تصميم البياني التقليدية بنوعياتها المختلفة (دينية، سكنية، دفاعية... إلخ)، وهذا المستوى يعتبر المستوى العام من الدراسة.

ج - دراسة استكشافية متعمقة للجوانب الفنية والجمالية للمفردات والعناصر المعمارية بالبياني التقليدية من الخارج والداخل، وهذا المستوى يمثل المستوى التفصيلي الخاص من البحث.

د - رؤية تحليلية للدينامي المعاصرة بالمجتمع محل الدراسة، لمحاولة معرفة المفردات والعناصر المعمارية التي لازالت تخاطب اللغة البصرية والذاكرة الجماعية لأفراد هذا المجتمع، وتعتبر من الرموز التشكيلية المكررة الاستخدام في هذه البياني المعاصرة.

هـ - انتقاء بعض من هذه المفردات التراثية الجمالية، ومحاولة تطويرها بأسلوب عصي، من أجل ألا يقتصر استخدامها في البياني المعاصرة على الجانب التشكيلي فقط، بل استخدامها أيضاً بشكل وظيفي جديد، يساهم في الارتقاء بمستوى تصميم البياني كما يحثم الخصوصية الثقافية لهذا المجتمع.

۲- آیا سلطه حصار بالذات؟

بلدت نظر الدارس والمقابل للمعماره الاسلامیه وجود روح واحده السری هی مبنای وعمائر هذه الحضارة وهو ما يمكن أن نشير إليه بمصطلح «الوحدة». ولكن في الوقت نفسه بلقت النظر أيضا وجود الاختلافات والتوحيات في بعض التفاصيل الفنية. ربما تبدو ظاهريه أو شكلية من أول وهلة. وهذه الاختلافات تظهر من دراسة العنصر المعماري نفسه في عمارة مجتمع إسلامي وأخر. وهذه الاختلافات والتوحيات يمكن أن نشير إليها بمصطلح «التنوع»^{۱۲}. إن العديد من الحتمات الإسلامية الحلية يمكن أن تشكل مثالا نموذجيا لدراسة مفردات المعماره الإسلامية، وعلى الرغم من ذلك هناك واقع اختيارات على المعماره المصانیه التقليدية كنموذج يمكن أن يحقق ما يصبو إليه هدف هذا البحث. ولأنه أن لهذا الاختيار أسبابا ومواقع ستوضحها فيما يلي:

۱- تم إغراء الكثير من المؤلفات المعمارية لدراسة المعمار في العديد من مناطق العالم الإسلامي. ومن أهم هذه المناطق والمدن - على سبيل المثال - مدينة القاهرة التاريخية أو الأندلس أو المعمار في تركيا وإيران والهند^{۱۳}. لذلك فقد كان من الأهمية بمكان اختيار منطقة أخرى لم تحظ بالشعر الكافي من التواضع والتحليل لإبراز الوجه المعماري الإسلامي فيها.

۲- الفكرة السائدة عن نمطية المعمار في الناحية العربية هي «منطقة الخليج فكرة مبنية فقط على الوحد ما بين هذه الناحية والكتشاف البشري، مع إهمال أن هذه البلاد لها موروث هي وحضاري لا يمكن حصر فيه. وهو ما ينطبق بصورة كبيرة على سلطنة عمان كواحدة من الدول الطبيعية ذات الجذور الحضارية والتاريخية العميقة. ومن هنا كان من الواجب تغيير هذه النظرة الضيقة والفكرة السائدة بإبراز جماليات المعماره المصانیه التقليدية كنموذج مثالي ومهم للمعماره التراثية في منطقة الخليج العربي».

۳- إلى جانب ما سبق فإن البنية المصانیه - من الناحية الجغرافية والناحية - لا تمثل كلها نسخها واحدا (الشكل ۱)، بل تختلف بالتنوع والتمايز. مما يلزم التجربة الجمالية والفنية للإنسان المصان، ويجعلها ذات أبعاد مختلفة وليست أحادية البؤيه. كما سنرى فيما بعد.

۴- أما الدافع الرابع فهو دافع شطحي يتعلق بمقدم هذا البحث. حيث أتيت له دراسة التعرف على التراث المعماري المصان - من خلال الدراسة المنهجية العلمية والتجارب الميدانية - بما يحويه من كنوز ومفردات جمالية غير معروفة ربما للعديد من المتخصصين في مجال المعماره والآثار الإسلامية. وهو ما يجعل عرض وتحليل جماليات هذه المعماره يتأسس على رؤية بها قدر كبير من المعرفة والتعمق.

٣- المرجعيات التي شكلت الرؤية الجمالية للمجتمع المعماري

توجد مقولة مشهورة ومندولة بين الفيلسوفين والكتاب في مجال الفنون بصفة خاصة، مؤدعاً أن «مسمائل الجمال نسبية وشخصية»^{١٨}، بمعنى أن التذوق الفني والرؤية الجمالية يختلفان من أمة إلى أخرى، بل وربما من فرد إلى آخر داخل الأمة الواحدة. وهي مقولة صحيحة إلى حد بعيد، ولكن الأهم من تقرير هذه المقولة وتبريدها هو محاولة فهم لماذا تختلف الرؤية الجمالية بين الشعوب والمجتمعات، أو بين أفراد المجتمع الواحد وبمستوى البعض.

يمكن القول إن الإجابة عن هذا السؤال تكمن بصورة كبيرة في اختلاف المرجعيات التي تشكل رؤية وفهم الإنسان للحياة بصفة عامة، وبالتالي تؤثر في أسلوب حياته وعاداته وتقاليده وعلاجه وفنونه، بل ومعتقداته أيضاً. وهو ما عبر عنه «كنت» بأن جمال الشيء لا يتوقف على طبيعته، بل على حرية الإدراك والتخيل. وهو ما عبر عنه شلزل لآكو بمصطلح «علم الجمال الذاتي»^{١٩}، وإن كان هذا لا يأتي بالطبع من وجود بعض الصفات الموضوعية، كالنسب أو الألوان أو التشكيل، التي تنتمي على العمل الفني أو العنصر المعماري صفات حتمية لا فتة للنظر.

ولكن ما المقصود بالاختلاف المرجعيات التي تؤثر في الرؤية الذاتية للجمال أو العنصر الفني؟ من الناحية الفنية فإن «الرجوع» ما يرجع إليه في علم أو أدب من عالم أو ثقافة^{٢٠}، ونحن عندما نستلهم لغة والرموزيات، أو نصمم من هذا الانتماء حصره في مقولة القوي المحدد تماماً، بمعنى أنها تعكس «التكامل الفعلي» للرموزيات، هنا كل ما يرجع إليه الإنسان ليعتمد منه عناصره ورؤيته للحياة بكل ما تحويه من مواقف وتعديدات بصفة عامة، وإن كان بالطبع يدخل ضمن هذه المرجعيات المعنى القوي أيضاً، أي «مرجعية المعرفة» المتصلة في العلوم والمعارف المتاحة للإنسان باختلاف الزمان والمكان.

وتصبح هذه المرجعيات باستمرار هي المطلقات التي توجه وتشكل المفاهيم الإنسانية للحياة، وتظل هذه المرجعيات هي المحركة للإنسان، سواء كان ذلك بوعي منه أو بغيره. وهي في بعض الأحيان، بحيث يرجع إليها باستمرار مستعداً منها ما يعينه في جميع مواقفه وأرائه وتصرفاته. وباختلاف هذه المرجعيات من مجتمع إلى آخر تختلف الرؤى والمفاهيم، ويتنوع الإبداع الفكري والمادي والفني للحضارات أو المجتمعات الإنسانية بصفة عامة.

وإذا أردنا أن نقرر بصفة عامة المرجعيات الأساسية التي ساهمت في تشكيل فكر ووجدان الإنسان على مر العصور، ولطريقنا بصورة أكثر تفصيلاً على الإنسان والمجتمع المعاصر من أجل استكشاف دورها (المرجعيات) لتؤثر في رؤيته الفنية والجمالية، فنستجد أنها لن نخرج في غالب الأحيان عن ثلاث مرجعيات أساسية هي:

٢-١ - المرجعية الدينية:

وتعتمد بها المعتقدات الدينية التي يؤمن بها الإنسان، وتنعكس واضحة في الممارسات التعبدية التي تشيع الجانب الروحي عند الإنسان، من خلال عبادته للإله الذي يؤمن به، وتساهم بتصيب وافر في تشكيل رؤيته ومواقفه المختلفة في جميع مناهج الحياة والتعامل مع الآخرين.

وبالنظر إلى عمان نجد أنها تعتبر من بين الدول الأولى التي أبت دعوة النبي عليه الصلاة والسلام إلى الإسلام - وإذا كان المصباح الجليل مازن بن حضوية السعالي هو أول من أسلم من أهل عمان، فإن إسلام أهل عمان ما كان ليتم دون دور عمرو بن العاص، الذي جعل رسالة النبي عليه الصلاة والسلام إلى عبد وجيه بن أبي الجندبي الذين كانوا يشتركان في حكم الجانب العربي من عمان، وكانت الرسالة تحمل مضمون رسائل النبي عليه الصلاة والسلام نفسه إلى الملوك الآخرين: كهرقل إمبراطور الروم، وكسرى فارس، ومكث الحبشة وغيرهم^{٢١}.

وعلى أثر هذه الرسالة دعا عبد وجيه وجود قبيلة الأزد الذين قروا اعتناق الإسلام، وعلى ما يبدو فإن القسم الأكبر من السكان العرب قد أسلم خطأهم فاعتنقوا الإسلام طائعين، إلا أن الفرس الذين كانوا على الساحل أبا الدخول في الإسلام، فكان أن طردوا على أثر ذلك من عمان.

ويعتمد المذهب الأباضي، الذي دخل على يد الأندلسيين إلى عمان أحد المذاهب الإسلامية المهمة في عمان، وهو منتشر أساساً في المناطق الداخلية من البلاد، أما المذهب السني فهو منتشر بين قبائل منطقة الظاهرة وجنوبي المنطقة الشرقية، وبين بعض قبائل ساحل الباطنة، أما بقو بوعلي - في حداد - فقد انحاز عن المذهب الأباضي واتبعوا المذهب السني خلال توسع الدولة السعودية في أوائل القرن التاسع عشر، أما أتباع المذهب الشيعي فلم وجود لا يمكن إغفاله في المدن الساحلية، خصوصاً بين صيغري التجار، ومنهم الفخوة والتوائفة الذين يعود أصلهم إلى حيدر أباد بالهند، وقد أقاموا في مطرح منذ عدة عقود ولهم مسجدهم الخاص الذي يطل على البحر^{٢٢}.

ونحن هنا لسنا بصدد توضيح الفروقات الجوهرية بين المذاهب الإسلامية التي يعتنقها أهل عمان، فهو ليس من أهداف هذه الدراسة، ولكن كل ما يهمنا أن نوضحه هنا هو أن التنوع الذهني الموجود في المجتمع العماني قد ساهم - كما سنرى - في اختلاف الرؤى التصميمية، وبالتالي الجمالية، بالذات في عمارة المساجد، وبالأخص على مستوى بعض القدرات والمناظر المعمارية، وجوداً واختلافاً أو تنوعاً واختلافاً.

فالدارس للمساجد التقليدية في عمان يمكن أن يميز بين نوعين أساسيين من المساجد: النوع الأول هو المساجد التقليدية المنتشرة أساساً في المنطقة الداخلية، حيث يتركز أتباع

مظاهر العمارة المعمارية مع الحضارة العربية والإسلامية

المذهب الأياضي- والنوع الثاني من المساجد هو مساجد أتباع المذهب الشيعي في المناطق الساحلية، وفيها يلي محاولة لتوضيح الفروق التصميمية الأساسية بين النوعين- التي انعكست بطريقة الحال على أسلوب تصميم الفترات- والعناصر المعمارية.

١-١-٢- مميزات المنطقة الساحلية المذهب الأياضي:

يتميز مساجد المناطق الداخلية بمساحات مفتوحة يتجمعون في الغالب الأعم إلى المذهب الأياضي- ويمشيون ضمن مجتمعات متجانسة، لتتبع بروابط اجتماعية قوية، مستمدة على أسس قبلية وعشائرية تقليدية، وتنعكس مساحاتهم البساطة والشفافية الروحانية، التي تنعكس في أسلوبهم المعماري البعيد عن التبرجة أو كثرة الزخارف باستثناء محاريب هذه المساجد- التي تتميز بتكثيف العناصر الزخرفية وكثافة أبهى من القنار عليها، فتعكس هذه المحاريب وفيها ضياء وجمالها واضحا وأخذا لا يمكن تجاهله (الشكل ٢).

وتتميز مساجد المذهب الأياضي أيضا بعدم احتوائها على منبنة، وربما يكون ذلك للحفاظ على النمط المعماري نفسه لمسجد المدينة المنورة الذي بناه الرسول عليه الصلاة والسلام بعد الهجرة من دون منبنة، وذلك لأن أتباع المذهب الأياضي لا يلتفتون لتحديث تصميم المساجد، بل يؤكدون لتبنيهم بالنمط المعماري نفسه للمساجد في العصر الإسلامي الأول، حيث كان النداء للصلاة يتم من فوق سطح المسجد أو من ساحة المساجد^١.

وبصفة عامة، فإنه يمكن التمييز لمساجد المذهب الأياضي في المنطقة الداخلية من مميزات ذات الأغلبية السكانية الأياضية المذهب، أن تلاحظ عدة أبعاد، أهمها:

- ١- البعد عن الزخارف والتبرجة في كل عناصر وممرات المسجد باستثناء المحاريب.
- ٢- عدم وجود القنارات فيها بوجه عام، مهما عدا ارتفاع بسيط به فتحة موصلة لسطح المسجد، ويمنى بالقبو (عباره عن قبة صغيرة في أحد أركان قاعة الصلاة)، (الشكل ٣).
- ٣- لا توجد بهذه المساجد قبابه، بل إن سقفها مبني من طين الكحل أو جذوع الخيل أو الأشجار الأخرى، التي تتميز بصلابتها، وتحمل ثقل السقف وبعض القش أو السمسم أو العنبر.

٢-١-٢- مميزات المنطقة الساحلية المذهب الشيعي:

أما إذا انتقلنا إلى المساجد المنتشرة على طول الساحل العماني ذات الأغلبية السكانية، التي تنتمي إلى مذهب أهل السنة، فنجد أنها تعكس الطابع الانتقالي الذي طوره البنايون- إضافة إلى رؤية الفنانين على تحويل بناء المساجد وعمارتها عبر تواصلهم مع الثقافات والشعوب الأجنبية من خلال التجارة، أو تلك التي تشيروا بها من خلال إقامتهم لفترات طويلة بالخارج. وتتميز مساجد المناطق الساحلية بملامحها الزخرفية والمتعة (الشكل ٤)، ومنها الأسطوانية الشكل، كما في مساجد قرية أبو بكرة الساحلية بولاية شمس بساحل الباطنة، وبهذه الطريقة

ثلاثة مساجد يرجع بناؤها إلى القرن الثاني عشر الهجري^{١٢١}، ومنها المآذن المربعة الشكل كما في مسجد الزواوي الذي بُني في أواخر القرن التاسع عشر في مسقط القديمة، ويعد من أبرز المساجد القديمة بمسقط^{١٢٢}، ومنها أيضا المآذن المشعة - وإن كانت قليلة - كما هي أحد المساجد الواقعة شمال شرق المسجد الكبير بحي ضلالة القديم بمحافظة ظفار الجنوبية^{١٢٣}.

وحتى في حالة غياب المئذنة، فإن المآذن لن تخطئنا كالتكرارات الثقافية الإسلامية على تصميم المسجد. ويظهر ذلك في التطوير الخارجي للمسجد باستخدام بعض المواد غير المحلية مثل الطوب أو القرميد المصنوع على النار، الذي يستخدم بكثرة في منطقة صحار، كما يظهر في شكل الأقواس المستعملة، إضافة إلى استخدام الحصن بكثافة في الزخرفة والتلميع^{١٢٤}.

فضلا عن أن مدينة «قطرات» التي تقع على الساحل الجنوبي الشرقي لعمان تحتل أحد أهم الأصححة الدينية، وهو القرب شعبيا بخراب «بهي مريم» (الشكل ٥)، وهو ينتمي إلى نمط الأصححة التي تعود إلى الفترة ما بين القرنين السادس والثاني عشر الهجريين^{١٢٥}، وتتركز في تصميم منطقة الانتقال بقية الخرب أحد الأساليب الفريدة لاستعمال الفروقات^{١٢٦} في العمارة العمالية التقليدية.

وإذا كانت مساجد المنطقة الداخلية وبأحيى الولايات لا تستعمل الشباب في شطيف المساجد، فهناك ظاهرة تستحق الاهتمام، تميز مساجد ولاية «عقاز» بني موطي بالمنطقة الشرقية، وهي أن أسقفها تتكون من مجموعة من الشباب لعدم عددها مساحة المسجد، ولا يزال بعض هذه المساجد بابقا حتى الآن.

ومن أهم أمثلة هذه الأساليب جامع آل سحرة في محلة الطاهر - وهي مبني بالحصن والحجر - ويبرر بداخله حج ماء. ويستند أن بناء كان أيام دولة آل بحد قبل ١٠٠ عام، ويتكون سقفه من مجموعة من الشباب عددها ١٨ قبة (الشكل ٦)، وبداخله ٦٥ أسطوانة وخمسة أروقة وعدد كبير من الأقواس، ومحراب أثيل الشكل وبجانبه منبر بُني على الطراز القديم^{١٢٧}.

ومن أهم العناصر المعمارية الداخلية الموجودة في المساجد القديمة، في المناطق الساحلية، وجود النافير. سواء كانت خلفية المذبح، مثل القبر الخشبي المتميز الموجود بالمسجد الكبير بحي «الحافة» بصلالة، أو النافير المثبتة على هيئة عدة درجات بسيطة، أو تلك التي تشكل مع المحراب المحور وحدة تصميمية واحدة، كما هي مسجد «سح» بمحافظة ظفار، أو بعض المساجد العمالية الأخرى، كما هي المسجد الكبير بصلالة وفي بنجر عيسى بشمال عمان، وهي مسجد بجوار سوق السمك بمطرح، وأحد المساجد بشمال صحار^{١٢٨}.

٢-٢-٣ - المذبحية الوثنية:

وتلعب دور الإنسان المكاني الذي نشأ الإنسان فيه، وارتبطت حياته به، ويعتمد منه الطوائف الأساسية لعبادته ووجوده، بتوفير حاجاته الأساسية من غذاء وكساء ومأوى.

بعض الملاحظات العامة في المخططة العربية والإسلامية

تقع سلطنة عمان في أقصى الجنوب الشرقي لشبه الجزيرة العربية، وتمتد بين خطي عرض 16.1° و 20.2° درجة شمالاً وبين خطي طول 51.5° و 59.1° درجة شرقاً، وعلى ذلك فإن عمان تقع شمال مدار السرطان وجنوبه، فتشتمل بذلك إلى المناطق المعتدلة الجافة للكرة الأرضية، إلا أن جنوبها امتدادات المناخ الاستوائي، وتبلغ مساحة عمان 304 آلاف كيلومتر مربع، وتطل على ساحل يمتد أكثر من 1700 كيلومتر، يبدأ من أقصى الجنوب الشرقي حيث بحر العرب ويدخل المحيط الهندي ممثلاً إلى خليج عمان، حتى ينتهي عند مسندم شمالاً، ليطل على مضيق هرمز مدخل الخليج العربي⁽¹⁾.

ولمدير عمان من أكثر بلاد العالم تنوعاً في التضاريس، فهناك الجبال الشامخة، والسهول المتبسطة المسبحة المعتدلة، والواحات الجميلة، والواحات وضاء كل ذلك صحراء الربع الخالي، ذلك البحر الضخم من الرمال المسبحة، كما تختلف طبيعة الشواطئ والسواحل العمانية، فهنا نجد في بعض الأحيان مئات الأميال من الشاطئ الرملية المنبسطة والمستوية، نجد أيضاً مناطق صخرية عند مشارف مسندم، ومسقط، وهناك منطقة طيار التي تهب على جبالها الرياح الموسمية من الجنوب الغربي أثناء الصيف، فتلمس الأرض حلة من الخضرة الهائلة، التي لا تشاهدها خصوصاً في أي مكان آخر في الجزيرة العربية.

وتتميز جغرافية عمان بوجود سلسلة جبال الحجر، التي تمتد من منطقة رؤس الجبال في رأس مسندم، حيث يقع مضيق هرمز إلى رأس البحر أقصى امتداد الجزيرة العربية من جنوبها الشرقي في المحيط الهندي على شكل قوس يحيط بحوض من الشمال الشرقي للبلاد إلى جنوبها الغربي، ويصل إلى أقصى ارتفاع له 2000 متر في منطقة الجبل الأخضر، ويشبه العمانيون هذه السلسلة من الجبال بالممدود التنوري للإنسان، فيسمون المنطقة التي تقع على خليج عمان بالباطنة، وهي الشاطئ الساحلي الذي شكلته الوديان الهائلة من الجبال ويتراوح اتساعه ما بين 15 و 80 كيلومتراً، كما يتجاوز طوله 200 كيلومتر، وهي المنطقة الزراعية الرئيسية بالبلاد، وهي تمتد شمالاً من مسقط وحتى الحدود مع دولة الإمارات، أما المنطقة التي تقع إلى الغرب من منطقة الجبال فتسمى بالظاهرة، وهي أيضاً سهول تكونت من طمي الوديان، تمتد غرباً حتى تتلاشى في الصحراء⁽²⁾.

وتختلف الظروف المناخية في عمان من منطقة إلى أخرى، ففي المناطق الساحلية (كسوق الباطنة) نجد الطقس حاراً رطباً في الصيف، في حين نجد حاراً جافاً في الداخل، باستثناء بعض الأماكن الواقعة (كالجبل الأخضر)، حيث إن الجو معتدل على مدار العام، أما في المنطقة الجنوبية (طيار) فتجد أن المناخ أكثر اعتدالاً.

إن المناخ إلى خريطة عمان يلعب انتشار العديد من المدن والواحات العمانية في أقصى الشمال مروراً بالشرق وانتهاء بالجنوب، وهذه المدن تتميز بقوى عمان من جهة البحر، ومن ضمن هذه المدن - على سبيل المثال لا الحصر - صحار وصور وقريات وخصب ومسقط ومزينة وصلالة

ومعبرها. أما الشوارع الأخرى فتوجد من الجانب الغربي والشمالي الغربي. وهي تقود بريد. وأهمها على الإطلاق البويعي. وهي لنا فإن تقود الساحل الكبير عددا من تقود الداخل. تقود إلى طول ساحل عمان الكبير. ولأنه مصدر الاتصالات مع الحضارات الأخرى منذ القدم، كما أن الجانبين الغربي والشمالي الغربي من حدود عمان تقاب عليهما المصروف. ولعل فيها مظاهر الاستيطان^(١٢).

وربما تكون عمارة المساكن التقليدية هي عمان أقل شهرة من الباني التقليدية. وعلى الرغم من ذلك فإن الدارس لتخطيط المصروف السكنية يلحج مدى التنوع والاختلاف في أساليب التصميم والمعالجات البنيوية والمناخية حسب اختلاف المناطق. سواء كانت حضرية (كما في مسقط ومطروح) أو تقليدية ساحلية (كما في مساكن النخيل التقليدية) أو بالمناطق الجبلية (كما في مساكن صفاة العميرين) وغيرها. وفيما يلي سيتم عرض ثلاثة نماذج متباينة من نمط المساكن العمانية التقليدية نوضح تأثير العوامل البنيوية فيها.

٢-١-٢-١ المصروف ذات البنية الداخلية مسطحة.

مدينة مسقط هي عاصمة سلطنة عمان منذ أن جعلها أسرة البوسعيد - الحاكمة للسلطنة الآن - عاصمة البلاد في سنة ١٧٧٦م.

والمسكن ذو البنية الداخلية هو أحد أنماط المساكن التي وجدت في عمان. سواء في المناطق الحضرية - كمسقط وسحر وغيرها - أو المناطق غير الحضرية. كما في بطناء ومكرونة بمنطقة مسندم. وباتي استخدام البناء الداخلي في مختلف عمائر الشرق منذ القدم كحل يوفر الخصوصية لأهل المسكن. وكثرة ما يلاحظ على الطوائف الهندية الفارسية توارثها أو يوروثها. وقد كان في مسقط المسكن ذو البنية الداخلية عضو مؤلفاً من بيت ما بين أوائل وأواخر القرن الثامن عشر. وكان لكل هذه البيوت ذات الطول الضالاب المتناسل المتباعدة هي وسطها تحيط بها الباني. وهو ما ذكرته الدكتور سعاد ماهر من أن بيوت مسقط الأثرية التي لا تزال باقية من غرب مسقط إلى شرقها هي اثنا عشرة داراً^(١٣). وتوجد منها ستة منازل بديعة بيت في النصف الثاني من القرن الثامن عشر. يملكها آل بوسعيد. ولكل منها طوائف الداخل.

وقد كانت هذه البيوت تعتبر حتى أوائل القرن العشرين ضمن العمارة الحربية. ذلك لأن تصميمها المعماري كان يراعى فيه أن يكون القصر أو الدار قلعة حربية يمكن أن تحمي نفسها وقت الحاجة. ولكن يلاحظ أن بعض هذه البيوت قد تمت لإكتفاء بسبب بعض الاستعدادات الجديدة لسلطنة القصر السلطاني. كبيت السفارة الإنجليزية^(١٤) (الشكل ٢) والبعض الآخر لطوائف أخرى كبيت الزواوي.

٢-١-٢-٢ هذا النمط التقليدي مسطحة.

الوحدة الأساسية في مسكن النخيل التقليدي بمنطقة مسحر الساحلية عبارة عن غرفة متعددة الأغراض. ذات سقف مائل. مبنية من شجر المسط. وجذوع وسعف النخيل (الشكل ٣).

مبادئ العمارة المعمارية مع الحضارة العربية والإسلامية

للحق هنا وهناك أنطوريان تجاه المحيط الشمالي، وهما عبارة عن شرفة مبنية مسطحة ذات سقف مسنور وجداري (الوجيا) مفتوح مغطى بالجريد، وتضم المجمعات السكنية الكبيرة بعض المخازن، وبناءة يُطهى الطعام في الخارج، إلا أنه في بعض الأحيان يُعمل بالسكن مطبخ مستقل، وتوجد أجزاء الموشة في جنوب الشتاء لتجنب الرياح الجنوبية الغربية ويُحتمل على البناء للأغراض الترفيهية من بحر خاصة بكل مسكن، وتحيط به بعض الفراغات الصغيرة، كما يمكن الاستحمام. ويتم اختيار مكان غرفة الضيافة بحيث يتم الوصول إليها من الخارج مباشرة وتضاف كأخر مرحلة في بناء المسكن بعد استيفاء جميع المتطلبات الأخرى.

وهناك بعض المحددات الملموسة لعملية تصميم المسكن على الساحل الشمالي لعمان، أهمها التظليل وتوجيه الفتحات لالتقاط نسيم البحر، والحد من الرياح الشديدة المصحبة بالأتربة من الغرب، لذلك فإنه يناسب البيئة الساحلية في عمان أسلوب البناء باستخدام سقف التظليل بحيث تستغل مواد البناء المحلية بأقصى طاقة، ويتكون الهيكل الأساسي من سقف مسنور مبني من الكمرات الخشبية في أعمدة وأسيه، أما الحوائط فعبارة عن وحدات من سقف التظليل المجدولة في طبقات متوازية أو في صورة شبكة. ويوفر السقف المزيج المائل المعمارية من مياه الأمطار، أما الحماية من تأثير الرياح فتكون عن طريق تصميم الأركان بالمصغر أو الطين وتوجيه الثباتي والأفنية^(١١).

٢-٢-٣ - عمان القديمة والحدود الجبلية

تربط منطقة العميرين، التي تعتبر إحدى قرى ولاية الحمرا، بمرکز الولاية بطريق جبلي صعب، يصعد إلى هذه القرية الجميلة، حيث تتميز العمارة المسكن في «صفاة»، مثالا للعمارة المحلية الشعبية في منطقة الجبل الأحمر بعمان، وتتكامل مع طبيعة المنطقة الجبلية الوعرة بالجبل الأخضر، وتتميز في الوقت نفسه بالخصب الشديد، ففيها أشجار النمر والليمون بكثرة، ويعيش أهل المنطقة على زراعة هذه المحاصيل وتعليقها.

ويبدو للزائر من الوهلة الأولى أن أهل المنطقة يسكنون الكهوف داخل الجبل، لكن يتضح له بعد التدقيق أن مساكنهم مبنية من شفتات الصطور، من لون وتكوين الجبل نفسه، حيث تتصلق البيوت بفتح الجبل الواحد تلو الآخر حتى تكسو من أخره (الشكل ٩)، فتتعمق المساكن مع الطبيعة والبيئة المزروعة فتأتي جميعها كلفة واحدة متناوئة^(١٢).

وهي ممرات ضيقة تتصارع بين البيوت القديمة بواجهاتها الحجرية المميزة، وتشكيلاتها الهندسية البديعة، على الرغم من تلاحمها وتلاصقها الشديدتين، يمكن الوصول إلى واجات الجبل الغناء التي تنظم في مدرجات زراعية البعها الإنحناء العماني، لتخللها الأفلاج المائية (قنوات مائية أرضية)، والسلالم الحجرية التي تربط ما بين هذه المستويات والمدرجات المختلفة^(١٣).

إن استعراض الزيد من نماذج عمارة المساكن التقليدية في عمان يؤكد مدى الارتباط العميق بين تصميم هذه المباني والبيئة العمرانية^{١٢٢}. وقد تحقق ذلك من خلال فهم ومعالجة الإنسان العماني للعوامل متعددة من البيئات القبلية في طبيعتها ومناخها. وهي حالة ليست خاصة بمنطقة عمان فقط، ولكن لها شواهد معمارية في العديد من بلاد العالم العربي والإسلامي.

٢ - ٢ - ٣ - تربية التواصل الحضاري والثقافي :

وتنصدها التبادل الحضاري والثقافي بين مجتمع إنساني في مكان ما، بما يؤمن به من معتقدات ويعمله من تقاليد، ومجتمع إنساني آخر أو مجموعة واحدة ذات تجربة حضارية وثقافية مختلفة جزئياً أو كلياً. بحيث يؤثر هذا التواصل بالإيجاب أو بالسلب في مفاهيم الإنعاش والتجديد. تبعاً لظروف والتأثيرات التي تم التواصل الحضاري والثقافي فيها. وبالنسبة إلى المجتمع العماني فإنه يمكن - بصفة عامة - تحديد مناطق التواصل مع الحضارات والثقافات الأخرى من خلال ثلاثة مناطق رئيسية هي:

٢ - ٢ - ٣ - ١ - التفاعل التجاري البحري :

لعبت الظروف الجغرافية لعمان دوراً في رسم ملامح النشاط البشري من حيث موقعها الجغرافي الإستراتيجي المهم، أو ظروفها الجغرافية الخاصة، حيث إن جبال عمان كانت تشكل صعوبة في الاتصال بين داخل عمان وسهولها الساحلية، تلك السهول التي لم تعد احتياجات السكان من الرزق، الأمر الذي دفع بهم نحو البحر بحثاً فيه. سواء في حرفة أو على متنه أو ما وراءه لهذا شكلت البحيرة التجارية ومنفذاً للتجارة المرموقة للحياة الاقتصادية.

وفي العصر الإسلامي ازداد اتصال العمانيين بمسقطين أسسيتين^{١٢٣} : الأولى هي بلاد الشرق الأوسط، محلة في الصين وجزر جنوب شرق آسيا، بالإضافة إلى الهند - والتابعة هي منطقة شرق أفريقيا، ومن الجزر التي وصلوا إليها بحراً في شرق أفريقيا جزيرة زنجبار.

وقد كان من أهم الآثار المترتبة على هذا الاتصال انتشار الإسلام على يد التجارة البحرية العمانية في الصين، وجنوب شرق آسيا والهند أيضاً، كما ساهموا في نشر الإسلام بشرق أفريقيا، ووصل الأمر إلى حد بناء إمارات عمانية إسلامية في شرق أفريقيا.

إن من أهم مظاهر تأثير العمارة التقليدية في عمان بالاتصال الحضاري مع مناطق مثل الهند هو استيراد بعض أنواع الأخشاب التي كانت تستعمل في تشييد المباني، كما ظهر استعمال الألبان الصيني كعنصر زخرفي يزين محاريب المساجد، أو يوضع في الكواكب الحائطية بقاعات الاستقبال بالنازل - نتيجة الاتصال الحضاري مع الصين.

كما ظهرت تأثيرات الثقافة الأفريقية في المنطقة الشرقية من عمان، وبصورة أكبر في المنطقة الجنوبية بمحافظة ظفار، التي تعتبر أطرب مناطق عمان من شرق أفريقيا - فهي ظفار

العمارة المعمورة الحضارية مع المجتمعات العربية والإسلامية

لتتميز المسكن التقليدية باستخدام الألوان الزاهية في دهان الشبائيك والأبواب، ربما يكون أصل ذلك، علاقة ظلال الطويلة بـنزول الوافدة على مقربة من شاطئ أفريقية الشرقية، حيث كانت الأقمشة الصارخة بالكوانا مائة وتبسة في التجارة بين العمانيين والأفارقة.

٢-٢-٣ - الفخار الخشن

لقد كانت عمان باستمرار مطعما للذوق الخارجية نظرا لما تتمتع به من موقع جغرافي متميز، وقد كانت المنطقة الساحلية الممتدة على البحر هي - باستمرار - الجزء الذي يتعرض للغزو الخارجي. يملك مناطق عمان الداخلية التي أدت طوبوها الجغرافية ومواردها الاقتصادية الشحيحة إلى عدم وقوعها تحت سيطرة القوى الخارجية.

فمنذ فترات تاريخية بعيدة ترجع إلى ما قبل الميلاد تعرضت عمان للغزو الفارسي، وفي هذه الفترة التاريخية شُقت الأخلاج (قنوات المياه الأرضية)^{٣٧}، كما ظهرت التأثيرات المعمورة الصفوية الإيرانية - في فترة ما بعد الإسلام - في نقل بعض أشكال العقود أو بعض الزخارف الحصية، كما هي حسن جبرين^{٣٨} (الشكل ١٠). كما ظهر في فترات تاريخية قريبة في بعض مناطق مسندم اقرب مناطق عمان من إيران، استعمال أبراج الرياح لتهوية المنازل^{٣٩}، وهي بالتأكيد منقولة من العمارة الإيرانية الموحدة على السبيل الآخر من الخليج (الشكل ١١).

إن تعرض عمان إلى الغزو البرتغالي في القرن السادس عشر الهجري، وذلك بعد اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح، وظهر البرتغال كقوة بحرية كبرى أدى إلى ظهور التأثيرات البرتغالية بخاصة على العمارة البحرية/المعمورة، خاصة على البرتغاليين على الشواطئ، خاصة في مدينة مسقط، مثل قلعة الحلالى والمدرسة، وكلوا أول من أدخل الدافع إلى عمان^{٤٠}، مما أدى إلى تطوير تصميم أبراج الدفاع والحصون وأسلوب تصميم شتلات [منازل القربى].

٢-٢-٣ - أواخر جواناوان ذات خلفية تقليدية متأخرة على المجتمعات العماني

لقد كان لتوافد بعض الجماعات ذات الخلفية الحضارية والثقافية المختلفة واستقرارها في المجتمع العماني أثر في المعمورة العماني أيضا، ومن أهم هذه الجماعات جماعة التواتيا، ذات المذهب الشيعي والجنود الهندية من منطقة حيدر أباد.

إن موقع سور مطرح وإطلالته على ساحل خليج عمان فرضت علاقة جماعة التواتيا التجارية، مع الدول المجاورة وإيران وشبه الجزيرة الهندية، حيث إن ركوب البحر حينذاك كان وسيلة الاتصال الوحيدة للتواخرة بالإضاغة إلى رخص كلفتها، وهذه العلاقة التجارية اتسعت لتشمل الجوانب الثقافية والاجتماعية، لذلك توجد الكثير من الزخارف المعمورة المستمدة في هذا السور موجودة في أماكن متفرقة من شبه الجزيرة الهندية^{٤١}، كما يرى البعض أن العديد من المباني القديمة الموجودة في حي مطرح القديم مزجت بين المعمورة العمانية التقليدية وعمارة حوض البحر الأبيض المتوسط^{٤٢}.

واللهيائي الشائخة في منطقة السور وتطلب عليها الطابع السكني، وبعدها يزيد على 218 منزلاً، منها ٢٠ منزلاً تتميز بأهمية أثرية نابعة من التراث والتاريخ العماني، كما يضم السور في داخله مسجدين، ويحتوي سور مطرح أحسن مجمع معماري حضري ذي طابع معماري إسلامي، ليس في سلطنة عمان فحسب، بل على مستوى الخليج العربي.

وتجاور سور مطرح أو «الثلاثاء» من ثلاث جهات أحياء سكنية تعارفية قديمة، تماثلها في قسمة وهي أهميته التاريخية والمصارية، ويجاوره من ناحية الجنوب سور مطرح القديم، الذي يعتبر من أقدم الأسواق العربية في منطقة الخليج، كما يجاوره أيضاً من الغرب حي «خازي موحا».

وقد قامت جماعة «الثلاثاء» ببناء سور مطرح قبل حوالي ٤٠٠ سنة على شكل مستطيل أبعاده ١٠٠ × ٦٠ متراً تقريباً، وأقدم اللهبي التقليدية فيه الآن عمرها حوالي 15٠ عاماً، وتم تصميم اللهبي وفقاً للنمط العربي الإسلامي، وواجهات السور الخارجية تكونها والجهات للنازل للفتحة بالمشربيات والمشربيات والزخارف الفريدة الرائعة، إلى جانب وجود الشرفات التي تطل على البحر (الشكل ١٢)، ومصممة بأسلوب ينوح استغلال أكبر كم من تسييم الهواء الأتي من جهة البحر^(٣٥).

٤ - استكشاف جماليات مفردات العمارة العمانية التقليدية

أولاً: في المحور السابق من البحث، الرجعية الأساسية التي سادت في تشكيل الرؤية الجمالية إنكسرت عند الإنسان والمجتمع العماني، وفي هذا المحور من الدراسة سنحاول بصورة أكثر تفصيلاً

استكشاف بعض الجوانب الجمالية في العمارة العمانية التقليدية، من خلال التركيز على دراسة أهم عناصر ومفردات العمارة العمانية التقليدية.

وبصفة عامة يلتفت نظر الدارس للعمارة العمانية التقليدية أنها تتميز وتتنصف بالعديد من القيم الفنية والجمالية التي لا يمكن إنكارها، ونظراً إلى أن العمارة العمانية القديمة تعتبر جزءاً لا يتجزأ من تراث العمارة والحضارة الإسلامية؛ فإننا نجد أنها تشترك في الخطوط العامة مع القيم الفنية المميزة للتراث المعماري الإسلامي، ولكن في الوقت نفسه فإن الخصوصية الثقافية المحلية العمانية تأثرت وأضحت في العمارة والفنون التقليدية، فعلى المستوى التخطيطي والنسيج العمراني لا تختلف المدينة العمانية التقليدية عن مثيلاتها في العديد من مناطق العالم الإسلامي^(٣٦)، وبشكل ذلك جليا في استخدام العناصر الهندسية التقليدية من التخطيط مشيداً وشوارع ضيقة متعرجة، من أجل الحصول على أكبر كمية ممكنة من التظليل، كما أن للشوارع المستوية - ولو في بعض أجزائها - أسلوباً تصميمياً معروفاً، كما في تزيين القديمة، على سبيل المثال، كما أن تخطيط شوارع الأسواق له أمثلة معروفة، وما زالت حية حتى

الآن، ويأتي على رأسها سوق «الظل»، بطرح، والتسمية لأشك أنها بسبب التثليل الكبير لشوارع هذا السوق العماني المعروف منذ عدة مئات من السنين.

لكن أهم ما يميز النسيج العمراني العماني التقليدي هو التكامل الواضح بين بناء الممثل في الأضلاع المائية، التي تتميز بارتفاعين الخلية بالتنسبة إلى المدن المعمارية خاصة فيما يخص من الزمن³³، وبين المباني التي تشكل هذا النسيج العمراني، خاصة الدينية والسكنية.

لقد احتوت المخطط التقليدية العمانية على العديد من العناصر الفنية والجمالية، منها ما يظهر من خلال دراسة الأسوار والواجهات الخارجية للمباني على اختلاف تنوعها، أما الكم الأكبر منها فيتركز في أسلوب التصميم الداخلي والعناصر المستخدمة في هذا التصميم، وهي سمة ميزت المظاهر الإسلامية بصفة عامة، حيث الاهتمام بالداخل ويكون أكثر من الخارج في غالب الأحيان.

والرؤية التي سننتهجها في هذا المحور تعتمد على دراسة القيم الفنية والجمالية للعناصر المعمارية التقليدية في العمار العماني ككل، أي دون التفرقة بين وظائف هذه المباني، سواء كانت دينية أو دفاعية أو سكنية، لأننا قد لاحظنا وجود رؤية تصميمية موحدة تسري بصورة كبيرة في كل أنواع المباني التقليدية، وهو ما سنحاول توضيحه فيما يلي من خلال رؤية تحليلية لأهم العناصر الفنية والمعمارية، التي تتميز العمارة التقليدية في عمان:

1 - 1 - 2 - العناصر المعمارية الخارجية:

تتمثل العناصر المعمارية الخارجية التقليدية أو الحديثة من الخارج المباني، ويأتي على رأسها الأسوار والمداخل والفتحات الخارجية، كالأبواب والنوافذ، أو الشرفات على اختلاف أنواعها ووظائفها.

1 - 1 - 2 - الأسوار والمداخل:

استعملت الأسوار والمداخل في العمارة التقليدية بصفة عامة، إما لحماية المدن وتحديد حدودها الخارجية، وإما كخط دفاع أول في مباني القلاع والسكن الحصينة، وهو ما يمكن مشاهدته أيضا في العمار العماني التقليدي.

إن التطور الملحوظ في أسلوب تصميم الأسوار وفي المشجعات الحجرية، أدى إلى اختلاف سماكة جدرانها وارتفاعاتها، بحيث أصبحت صالحة لسير الجنود وحمرات يعارسون إطلاق النيران من فوقها، كما هي أسوار البرج الدائري قلعة نزوي³⁴، ولكن لم يمنع الاهتمام بالحفاظ الوظيفي للأسوار من وجود التسميات الفنية الواضحة في أسلوب تنظيم الفتحات التي تنطقها، أو في تصميم الشرفات التي تتوج قبتها، أو حتى في أسلوب تصميم السلالم الموصلة لمداخلها، كما هي قلعة نزوي وحسن جبرين على سبيل المثال³⁵ (الشكل 14).

وعلى الرغم من وضوح الفوضى الوظيفي في المداخل، سواء على مستوى القبة أو الجنب، فإن أسلوب تصميم المداخل لم يخل من لسة فنية واضحة تجمع بين الجمال والبساطة في أن

واحد. وهو ما يتضح - على سبيل المثال - في بوابة مطرح (الشكل ١٤)، وبوابة مدينة مسقط القديمة أيضاً (الشكل ١٥)، حيث يتوسط كلتي المدخل عقد بصلي الشكل. وهو ما يوضح التأثير بالعمارة الإسلامية في الهند. حيث انتشر استخدام القباب والتعود البصلية الشكل. وإذا كانت الوظيفة الدفاعية هي الأساس في عمارة الحصون والقلاع بصفة عامة. وهو ما رُوي في أسلوب تصميم مداخل القلاع والحصون العمانية. فإن الرؤية الجمالية واضحة في أسلوب تصميم الداخل الرئيسية التي كانت تطورها الشرفات كعنصر زخرفي بصلي عليها شكلاً جمالياً لافتاً للأنظار. أو من خلال تدرج ارتفاع السور بنسب منتظمة يمين ويسار المدخل الرئيسي. كما في حصن الحزم، أو بالحرس على إبراز المدخل بتعبيزه بأن يكون أكثر ارتفاعاً من السور الخارجى. كما في بيت التريفة (الشكل ١٦). مما يدل على حسن ذوق ومستوى عالٍ من الرؤية الجمالية.

٣-١-٢-١-٢-١-٢: الأبراج:

البرج بناء مرتفع يلجأ إلى المصطلح المعماري العسكري بشكل عنصر دفاعي ملحقات بسور مدينة أو قلعة أو قصر أو أي عمارة عظيمة^{١٢}. وبلاخت أن معظم التحصينات القديمة في عمان كانت تصمم أبراجاً، إما في أركانها الأربعة (كحصن مضاد وقلعة رأس الحد) أو في زوايا متقابلين على خط محوري (كحصن جبرين والعمادي وبركة البول) أو في ثلاثة أركان (كحصن السب لدعو بالحصن البرتغالي و حصن بركا القديم). كما تقتصر بعض الحصون على برج واحد وغالباً ما يكون (كحصن المراقبي) وتكون قلعة تزوي في تصميمها كعمالة خاصة. حيث أنها برج دائري ضخم قائم بذاته^{١٣}.

وتلعب الأبراج في العمارة العمانية شكلاً كثيراً. فبها التربع والمستدير ونصف الدائري والثلث وغيرها من الأشكال^{١٤} (الشكل ١٧). وإن كان أشهرها الأبراج الدائرية الشكل. وهي عادة ما تكون مطلوبة الهند. أي أن قطر قاعدة البرج أكبر من الارتفاع. وهي ظاهرة يمكن ملاحظتها في أماكن عديدة من عمان، ودول الخليج الأخرى. وقد كان يعتقد أن الأبراج المستديرة متطورة عن الأبراج المربعة. لكن تبين من خلال الدراسات أن الأبراج المستديرة قديمة أيضاً. وعثر على نماذج منها في اليمن وعمان مثل الموجودة في «بات». وإن كانت وظيفتها لم تحدد حتى الآن على وجه الدقة^{١٥}.

لقد انعكست الرؤية الجمالية في تصميم الأبراج العمانية وبخاصة في قلعة نخل. التي تعتبر من الحالات التصميمية الفريدة. حيث إن تصميم الأبراج جاء برؤية تشكيلية واضحة. باختيار أشكالها بصورة تتكامل مع طبيعة التوقع الجبلي القاسية عليه القلعة (الشكل ١٨). كما تنعكس الرؤية الجمالية أيضاً في تصميم فتحات الأبراج المخصصة أصلاً لاستعمال المدافع أو البنادق لسد شحومات المعتدين. كما في حصن جبرين (الشكل ١٩). كما أن الفنان العماني

لم تمنحه الوظيفة الدفاعية للمبرج من وضع القسمة الفنية الزخرفية على حوائط ودعامات المبرج من الداخل، كما في حالة برجي حصن الحزم على سبيل المثال (الشكل ٢٠).

١-٢-١ - الأبواب والفتحات:

يعتبر الباب العنصري للمعنى العمائي التقليدي أحد أهم العناصر الجمالية التي تميز وأجتهت هذه القبة، فمدخل الحصون والقلاع والبيوت المحصنة والمساجد والمساكن ذات أبواب بمصاريح خشبية تطورها أفاريز أفقية، وأنت الأبواب البارز مغزلاً تقطع حافة المصراع الآخر. وعادة ما يحتم الباب مويبا (طوخة) يقع في الجزء السفلي من المصراع الأيمن (الشكل ٢١). ويوفر هذا التوب مدخلا أو مخرجاً للأفراد حسبما يأتون لهم الحارس، من دون الاضطرار إلى فتح الأبواب الرئيسية.

والنقوش الخشبية على الأبواب والرسومات على عتباتها العلوية ومضاداتها اتخذ عادة من الأشكال الهندسية أو أشكال الزهور التقليدية أو الأشكال النباتية بصفة عامة (الشكل ٢٢). وكان يضاف أحيانا تاريخ معين أو بعض آيات من القرآن الكريم، وقد جرى التقليد المحلي في إضافة رسومات أشجار النخيل للزخارف المستخدمة. إلى جانب استخدام مسامير برونزية كبيرة لتدعيم هذه الأبواب خاصة في الحصون والقلاع كنانحية وطينية، إلى جانب ما تضيفه من شكل جمالي رائع في الوقت نفسه.

أما الفتحات الخارجية في المباني التقليدية فتتجمع بين بساطة التصميم والنقوش التي الرافق في الوقت نفسه. وهي عموما تكون مستطيلة الشكل أو مربعة والشعاع نفسه يتكون من شللتين، وهي بعض الحالات أربع شللتين. ملها الشللتان في الجزء السفلي والشللتان في الجزء العلوي. بالإضافة إلى شراطة أو شجرة علوية تحتوي مشبكات حديدية أو خشبية، وهي بعض الحالات أشكالاً زخرفية من التزجاج الملون (الشكل ٢٣). وفي حالة خاصة، كما في قلعة نزوي، نجد التاغذ أو الفتحات لقطعة على الأتية الداخلية عبارة عن مستطيل يحتوي على عوارض أفقية من خشب الأشجار الطبيعية في تصميم وظيفي وجمالي بسيط (الشكل ٢٤).

ويعتبر الفتحات من العناصر المميزة للمنازل التقليدية في طار، ويمكن تقسيمها بصفة عامة إلى قسمين تبعاً لكثافة المستخدمة في تنفيذها:

- الفتحات الصغيرة^(١)، وهي تلك المصنوعة من الحجر الجيري المحلي. عن طريق نحت قطعة أو أكثر وفق شكل معين، وعادة ما تستخدم في البيوت الصغيرة. وتستخدم أيضاً في بعض مداخل ولحرف البيوت الكبيرة التي لا تحتاج إلى إضافة وتهدية كثيرة (الشكل ٢٥). وعادة ما يكون مفاس القطعة الصغيرة المستخدمة في حدود ٩٠ × ٨٠ × ١٠٠ متر. ويسمك يتراوح ما بين ١٠ إلى ١٥ سم. ويتم عمل فتحة بوسطها مربع أو مستطيل في حدود ٢٥ × ٢٠ × ٢٠ متر. وفي بعض الأمثلة كما في بيت الشفاري، للتركبة فتحة أفقية

ضخمة فوق قطعة الحجر السائبة الوصف، تسمح بدخول الهواء وتهوية الغرفة، وفي بعض هذه الفتحات الأضحية توضع قطع صفيرة من الحجر بوضع مائل بحيث تشكل مشكبات بجانب بعضها البعض^(٣٨).

وتجدر الإشارة هنا إلى نوع من المشربيات الحجرية التي كانت لتعمل في بعض القلاع والحصون العمانية (الشكل ٣٦)، وتعرف باسم المشكبات، حيث كانت تبرز عن الحوائط الخارجية، وبها فتحة سطحية لإلقاء الزيت أو العسل للخلي على المهاجمين.

● النوافذ الخشبية: وهي الأكثر تعقيدا وثراء إذا ما قورنت بالنوافذ الحجرية، حيث تظهر فيها دقة الصناعة وجمال زخرفة مادة الخشب وتنوعه، حيث كانت تصنع هذه النوافذ من الأخشاب المحلية، من جذوع الأشجار الكبيرة مثل السعداء والمطمان والسمر، أو الطلح، أو الطرطد وغيرها^(٣٩).

والنوافذ الخشبية غالبا مستطيلة الشكل، مقسمة إلى مربعات بسيطة، أو توضع عقود دائرية داخل هذه المربعات، بأشكال تشبه الخزونقات الخشبية المتعارف عليها في وحدات التأثيرات الداخلي بالمعالم والبيوت الإسلامية القديمة، كما أنه في بعض الحالات تكون هذه النوافذ الخشبية داخل إطار مستطيل عائر بالحائط، ويحتج بمقد دائري مضموس أو مدبب (الشكل ٣٧).

ومن الحالات القليلة وربما النادرة التي وجدت في ولاية مرياط استخدام جزء خشبي بارز من الشباك الأصلي المصنوع أيسة من الخشب (الشكل ٣٨)، بأسلوب يحاكي المشربيات الخشبية المعروفة في البيوت الإسلامية القديمة، لكن بطريقة مبسطة.

٢-١-٤ - ٤-١-٤ - العنود:

العنود عنصر معماري مضموس، يعتمد على نقطة ارتكاز واحدة أو أكثر، ويشكل عادة فتحات البناء، أو يحيط بها^(٤٠) وهو أحد العناصر التزيينية والزخرفية المستخدمة في العمارة العمانية التقليدية بصفة عامة، وبصفة خاصة في منطقة المهريز المحيطة بالقضاء المكشوف، كما هي ولاية المضرب على سبيل المثال^(٤١) ويتراوح عرض (بعمق) هذه العنود من ١.٥ إلى ٢.٥ متر. ويوجد نوعان سائدان من العنود: النوع الأول وهو غالبا منقول من إيران (وهو الذي يسمى بالعنود الدبيب أيضا)، وهو بصفة عامة محاط بمستطيل بارز أو خائر للداخل، والنوع الثاني يظهر فقط في المساجد أو في منازل الأغنياء جدا، وهو عبارة عن عقد ذي مضموس دائرية يتراوح عددها ما بين أربعة إلى ثمانية مضموس بكل جانب من جانبي العقد. أما العنود الموجودة أعلى الأبواب أو الشبائك فهي مختلفة الأشكال، والسائد منها على هيئة العقد الدبيب أو الثلث الشكل، والعقد ذو الأربعة مراكز، والعقد الدائري ذو المركز الواحد (الشكل ٣٩).

١-١-٥ - الميزان والالتفات :

يعتبر استخدام الشرفات والبلكنات الخارجية هي العمارة الإسلامية قليلا جدا، سواء على مستوى الواجهات الخارجية للمباني، أو بالنسبة إلى الواجهات المعلقة على الأبنية الداخلية، وذلك لأسباب تتعلق بالظروف المناخية، كما تتعلق أيضا بتحقيق الخصوصية.

ولكن بالنسبة إلى العمارة التقليدية في عمان فإننا نجد أمثلة محدودة لاستعمال الشرفات والبلكنات، سواء في المباني السكنية - ونحديدا في سور مطرح - أو في الحصون التي تجمع ما بين الطبيعة الدفاعية والسكنية، ونحديدا في حالة حصن جبرين^(٣٠).

فبالنسبة إلى سور مطرح، وبخاصة المبنى الموجودة بواجهته الرئيسية المعلقة على خليج عمان، فيلاحظ استعمال الشرفات في العديد من واجهات المبنى السكنية (الشكل ٣٠)، ويرجع هذا في المقام الأول إلى الاستمتاع بالتصميم القادم من البحر، وبالنظر للخلاب للمياه المتدفقة على مرمى البصر، ولقدرة النظر أن هذه الواجهات مصممة بأشكال متنوعة، وإن كان يسيطر على أسلوب تصميمها استخدام كوستات ذات منحدرات هندسية وزخرفية، تضيف عليها شكلا جماليا واضحا، كما أن العديد من هذه الشرفات تستند على عروق خشبية مائلة، أعطتها شكلا فريدا مميزا.

وتتشابه هذه الشرفات المعلقة على خليج عمان بسور مطرح مع الشرفات المعلقة على الفناء الداخلي الشمالي بحصن جبرين، (الشكل ٣١). ولتتميز أيضا بوجود كوستات خشبية جميلة للنظر، إلى جانب استنادها على عروق خشبية ذات أشكال بسيطة، وهو ما يعطي دلالة واضحة على سرعان العديد من القيم الفنية والجمالية في العمارة التقليدية المعمارية على الرغم من الاختلاف في طريقة البناء، والموقع، سواء أكان ذلك في المنطقة الساحلية أم الداخلية.

١-٢-٤ - عناصر التصميم الداخلي :

يعتبر الاهتمام بالتصميم والتنسيق الداخلي إحدى ميزات العمارة الإسلامية، فهي الرؤية الإسلامية أن الجوهر أبهى من الظهور، من هنا كان الاهتمام بعناصر التصميم الداخلي بصورة كبيرة في العمارة المعمارية التقليدية، ويتعلق ذلك في هذه عناصر أهمها،

١-٢-٤-١ - الفناء الداخلي :

أوضحت الدراسات العلمية الحديثة أنه من المفيد مناخيا استخدام الأحواش في المناطق المحصورة ما بين خطي عرض ١٥-٢٧ درجة شمال خط الاستواء أو جنوبه^(٣١)، لذلك كان من المنطقي أن يتبنى المعماري والتصميم المسلم إلى أهمية استخدام الفناء الداخلي في العمارة الإسلامية، حيث تقع أغلب الدول الإسلامية في نطاق المناطق الحارة الجافة ومنها عمان.

ويعتبر الصخر المكتشف، الذي تطل عليه الوحدات البنائية، من أهم الميزات البارزة في بناء المساجد والبيوت والقلاع في عمان، ومن أمثلة أفتية المساجد القديمة في عمان ما كشفت عنه الحفائر في مدينة ظفار القديمة (البيد) ^(٢٢). كما وجد الفناء المكتشف في البيوت المعمورة القديمة، كما سيجل أن أشرت، كالمبيوت التاريخية في مسقط وغيرها (الشكل ٢٢).

كما كان الفناء الداخلي المكتشف العنصر الأساسي في التصميم الداخلي للقلعة أو الحصن المماني، حيث تطل عليه وحدات البناء المحيطة به. فهو المكنس الرئيسي لهذه الوحدات فهو مصدر الضوء والتهوية الطبيعية (الشكل ٢٣).

إن اختراق الأضلاع لبعض أفتية الحصون والقلاع المعمورة يعطي المعمورة الممانية تدرجا وتميزا فنيا وجماليا في هذا الشأن. وذلك لأن استعمال الماء في أفتية المعمورة الإسلامية كان يعتمد أساسا على استخدام الترافير أو البرك المائية بصورة أساسية، كمعالجة مياهها وجمالية أيضا. كما أن فكرة استخدام فتارين في مبنى واحد غير منشورة بصورة كبيرة في المعمورة الإسلامية، اللهم إلا في حالات قليلة. ومن هذه الحالات حصن جبرون، الذي يعتبر رائعة المعمورة الممانية ^(٢٤) (الشكل ٢٤). مما يجعله من أهم أمثلة المباني في هذا الشأن في تاريخ العمارة الإسلامية.

ولكن يلاحظ أن مساحة أفتية المكتشفة في المعمورة الممانية التقليدية تنقسم غالبا بصغر المساحة. وهذا يرجع إلى سبب من سبب من الأراضي الممانية، مما يؤدي إلى تعادم أشعة الشمس في الانقلاب الصيفي (٢١ يونيو) على مناطق متعددة من الأراضي المعمورة، كما في مسقط على سبيل المثال ^(٢٥).

٢-٢-٤ الأسقف والأبواب الخشبية:

بصفة عامة، فإن أسقف المساجد والبيوت والقلاع كانت تبنى من جنوع، النخل أو شجر الطرفاء، أو خشب محلي أو مستورد آخر. مستعرضي التجذع، يستخدم كمسوات مستعرضة، وتحمل هذه المسوات أعمدة الخشب الموضوعة في زاوية قائمة كما يحصل سقف التخييل وجوالي ١٠ سم من التربة.

وتعد الأسقف الخشبية المطلية إحدى الميزات الجمالية للمباني التقليدية بالجزيرة العربية والتقاليد الخشبية، وعروق السقف في ولاية الضرب بالمملكة الشرقية تطل على بون بني دكن ضارب إلى الحمرة، وتزين عليها أشكال زخرفية باللون الأبيض (النورة)، على هيئة زهور مرسومة في صفوف أو ملفات أو حيوانات ممتدة بالخيول أو الطيور ^(٢٦). كما تستخدم أيضا الأشكال الهندسية، التي ترصعها في غالب الأحيان نقوش عربية. قد تظعن اسم ذات البيت وتاريخ البناء أو أبنائها شعيرة أو أبنات شرابية (الشكل ٢٥).

وتوجد أمثلة رائعة للأسقف الخشبية المزخرفة أو المكونة، كما أومضنا في العديد من البيوت والفلاح. وإن اختلف المستوى الجمالي، تبعاً لأسلوب التصميم ودرجة التفاصيل، والتشطيب حسب المستوى المادي والاجتماعي، ومن أهم أمثلة هذه الملاجئ ما هو موجود بمصرين خلسة القاعات الرئيسية، وتأتي الكوات الحائطية الفاترة كمنصهر وطني، وجمالي أصيل في الباني التقليدية على اختلاف أنواعها. وقد جاء استخدامها شبيهة بأسلوب البناء بالحوائط الحجرية أو الباني المميكة الحاملة، حيث يُستغل سمك الجدار في عمل هذه الكوات بأسلوب مفروس، وهي أماكن معينة بالقصاع المعماري كحل وطني بقل من استخدام مواد البناء إلى جانب وضع لوفت خشبية لتخزين الكتب، أو وضع بعض الأواني والأطباق العسنية، إلى جانب شكلها الفني الذي يثير التصميم الداخلي للفرقة أو القاعة الموجودة بها هذه الكوات (الشكل ٣٦).

كما لوحظ في بعض الحالات القليلة استخدام الأسقف الجصية المزخرفة على هيئة أقنية على شكل نصف دائري، كما في حالة أسقف حصن الحزم، التي تميزه عن باقي الحصون والقلاع المماثلة الأخرى^{١٤١} (الشكل ٣٧).

١- ٢- ٣- الملاجئ الداخلية:

إن تصميم أغلب الملاجئ الداخلية بالحصون والقلاع جاء تقريباً على نمط واحد، حيث يتم يُصنم السلم بمروحة ليست كبيرة، والفرج نفسه متعاقب في قبة واحدة ذات ميل كبير. وهذا الأسلوب التصميمي وكان يضافاً بالنسبة إلى المهاجرين في حالة إذا ما أرادوا الصعود إلى الأبنية العلوية، بعد تمكنهم من اقتحام السور الأرضي المنخفض أو القلعة، وتربى ملجأ من هذه الفوعة من الملاجئ في ذلك الزمان والحزم وسوي وغيرها.

وعلى الرغم من الاهتمام بتسهيل الجانب الوطني للسالك، فإن ذلك لم يمنع الفنان المعماري من إضفاء القصة الجمالية على سلالته الباني، ويظهر ذلك في أسلوب تصميم الكورنيشات الخشبية المستخدمة (الشكل ٣٨)، وهي حالة عدم استخدام كورنيشات خشبية، تُدرج كورنيشة السلم البنية بالطلوب أو الحزم مع الحزم على تمييز ظهور هذه الباني المربعة، من أجل إضفاء شكل جمالي ولو بأسلوب مبسط على درج السلم (الشكل ٣٩).

١- ٢- ٣- الملاجئ الداخلية:

لتعبر عناصر القصر والتأثيث الداخلي في العمارة المماثلة التقليدية بالبساطة الشديدة. هذا حيث غرف الميضة والاستقبال يعتمد أساساً على استخدام الوسائل الحشوة والمواد الجاهزة (الشكل ٤٠)، ولكن أهم ما يميز هذه الوسائل والمواد هو استخدام ألوان زاهية (الزرق - أحمر - بنفسجي) في كسوتها الخارجية.

أما بالنسبة إلى غرف النوم، فتُصنع السرور الخشبية ذات الأعمدة الخشبية العالية المشروطة، الموجودة بالأركان الأربعة لكل سرور (الشكل ٤١)، ويتميز السرور الذي يستعمله

أهل طقار والألوان الزاهية^{٦٣}، كما يشير «الشمس» - وهو صندوق خشبي لحفظ الملابس - من العناصر الأساسية في الفورش الداخلي، وتختلف زخرفته حسب المستوى الذي والاجتماعي (الشكل ١٦).

ونعتبر البهرة من العناصر الأساسية هي البهوت الخشبية والعمارة التقليدية، ومنها المعدني والفضائي. أما البهرة المصنوعة من الخشب فهي عبارة عن برج خشبي يقوم على أربعة قوائم ارتفاعها ٨٠ سم تحيط لتسع عند القاعدة ويخفي في الأعلى (الشكل ١٧). وكانت الملابس توضع فوق هذا البرج ويهوى الهواء تحتها لتجف. رائحته الطيبة^{٦٤}.

كما تعتبر المساطب المبنية من أهم عناصر الحفوس، وتوجد بالسموار في مداخل الحصون والقلاع، أو كانت تبنى ملاصقة للحداد الأمامي للمنزل للجلوس عليها واستقبال الزوار.

٥- ملامح تراثية في العمارة المعاصرة :

تعتبر دراسة المقدرات المعمارية التراثية لأي مجتمع خطوة مهمة من أجل الاستفادة من خبرات الماضي، لحل بعض مشكلات أبنائي المعاصرة، ويصبح الاستلهام من التراث المعماري ذا جدوى، لأن معظم

التشكلات التي كانت تواجد الأجداد مازالت موجودة حتى الآن، وعلى رأسها مبادئ الظروف البيئية التي لم تتغير على سبيل المثال مع اعتراضنا بأن العديد من الظروف الأخرى قد تغيرت نظرا لتسهيل الاتصالات وتدفق المعلومات من مكان إلى آخر في كل دول العالم، بحيث أصبح العالم قرية صغيرة واحدة.

ومع ظهور فكر المودة فإن إشكالية الحفاظ على الهوية الحضارية والثقافية أصبحت الشغل الشاغل لجميع دول العالم. حتى الدول المتقدمة منها في أوروبا على سبيل المثال، وأصبحت فكرة تأكيد الشخصية المحلية لكل مجتمع إيماني مطلبا ملحا، على الرغم من إيمان هذه المجتمعات بأهمية التطور. ولكن دون أن يكون ذلك على حساب طمس الهوية الحضارية لهذه المجتمعات.

ويعتبر المجتمع العماني المعاصر أحد أبرز المجتمعات الخليجية بصفة خاصة، والعربية بصفة عامة، حيث لازال يحافظ على هويته العربية الإسلامية بدرجة كبيرة. على الرغم من عدم نطقه في الاستناد من معطيات العصر الحديث المتمثلة في التقدم العلمي والتقني، ويظهر نسك المجتمع العماني بهويته المحلية في المحافظة على أرقاء الذي التحلي على سبيل المثال في الوقت الذي بدأت بعض المجتمعات العربية الأخرى التخلي عن الهوية العربية، وتقليد كل ما هو قادم من الغرب دون تفكير أو تمحيص.

وتطبيق فكرة الحفاظ على الهوية المحلية على العمارة العماني المعاصرة. يلفت نظر الدارس والمختص أن العديد من المباني العمانية المعاصرة تظهر فيها ملامح من التراث المعماري

العصامي بصفة خاصة، والعربي بصفة عامة، هذا في الوقت الذي بدأت فيه بعض المدن الخليجية الأخرى كعمي، على سبيل المثال، في الاتجاه بكل قوة إلى بناء ناطحات السحاب. تقليداً للفكر المعماري الغربي، مع التحلي عن فكرة تطوير المعمار المحلي وهذا لا يعني أن دبي حالة خاصة، بل توجد العديد من البلاد العربية الأخرى تسير على النهج نفسه، ولكن أصبحت دبي تمثل حالة متقدمة. وربما مثالية، لما في الدول العربية، التي تؤمن بتكر المولة على حساب الهوية المحلية، خاصة أن دبي بها الآن أعلى مباني ناطحات السحاب على مستوى الدول العربية، وتعتد تحديداً «برج العرب» والذي يبلغ ارتفاعه 271م، وبرج مكاتب الإمارات والذي يبلغ ارتفاعه 288م^(١٤) (الشكل ١٤).

وإذا كان من الممكن اعتبار أن سلطنة عمان تسير بخطى حثيثة في طريق المحافظة على الهوية المعمارية، فهذا لا يعني أنها قد بلغت نهاية الطريق في هذا المضمار، ولكن مقارنة بدول عربية أخرى، فهذه من الممكن - ومع تطبيق النهج العلمي في أسلوب الاستشفاد من التراث المحلي - أن تصبح نموذجاً يحتذى في ظل احتياج ثقافة المولة للعالم العربي، وانعكاس ذلك على الفكر المعماري بصفة خاصة.

إن الهدف من هذا المحور هو إبراز بعض التمازج المهمة في مجال استلهام جماليات المورثات التراثية في المعمار العماني المعاصر، ونهتم ذلك من خلال دراسة بعض المباني المعمارية، وبالأخص في مدينة مسقط العاصمة، التي تعتبر نموذجاً معاصراً للمدينة العمانية.

١-٥ - نماذج استلهام التراث في المباني العمانية المعاصرة

١-١-٥ - استلهام من «مادة البناء» والتجديد

بدراسة العديد من المباني المعاصرة في سلطنة عمان يتضح لنا أن تراث عمارة الفلاح والحصون العمانية له تأثير كبير جداً في فكر التصميم المعاصر، ويمكن إرجاع ذلك إلى أن هذا التراث يمثل الجزء الأكبر من التراث المعماري العماني، حيث يؤيد عدد الفلاح والحصون والأبراج في عمان على ٥٠٠ مبنى^(١٥)، هذا إلى جانب تنوع هذه التصميمات وخصائصها المعمارية على امتداد التاريخ.

واللاحظ أن تأثير استخدام مفردات العمارة العربية ينحصر أساساً في الواحبات الخارجية للمباني، فتجد انتشار استخدام عنصر البرج، خاصة الأسطواني أو المثلث الشكل، في هذه المباني من أجل إعطاء طابع معماري مستلهم من التراث المعماري العماني، ونلاحظ ما نستخدم هذه الأبراج كعنصر تشكيلي جمالي وواحبات ومداخل هذه المباني، كما في حالة تصميم مدخل متحف بيت الزبير على هيئة برج أسطواني، حيث هاز هذا المبنى بجاذبة السلطان قابوس المعمارية لعام ١٩٩٩م^(١٦) (الشكل ١٥)، أو في حالة استخدام البرج المثلثي في واحبات مبنى بلدية مسقط - المائز بجاذبة المشروع المعماري بمسابقة منظمة المدن العربية

عام 1997م^(١١)، كما يلاحظ أيضاً استخدام المشربيات البنية البارزة المستمدة من المساحات المجرية، الموجودة بعض الفلاح في واجهات مبنى بلدية مسقط أيضاً (الشكل ١٦).

كما جمعت بعض الأمثلة ما بين الشكل الجمالي والشكل الوظيفي، حيث استندعت هذه الأبراج في بعض الحالات بشرا للسلم كما في مباني مكاتب الولاية التي صممها ونفذتها مديرية الأشغال العامة العمانية في الولايات المختلفة^(١٢)، (الشكل ١٧).

كما يلاحظ أن مبنى وزارة الخارجية العمانية - الذي سبق أن فاز بجائزة منظمة المدن العربية كأفضل مشروع عام 1986 - قد صُمم على طائرين داخليين، ونحن نرجع أن هذا الأسلوب التصميمي ربما كان نتيجة التأثير بالأسلوب التصميمي لحسن جبرين، ولكن بأسلوب معاصر. كما يلاحظ استخدام المكونات الطلة على الأضنية الداخلية، وربما يكون ذلك مستلهما أيضاً من الشرفات الطلة على فناء حسن جبرين، ولكن برؤية معاصرة (الشكل ١٨).

٥-١-٢ - الاستخدام من عناصر المعمار التقليدية:

يعتبر الاستلهام من عمارة المسكن العمانية التقليدية قليلاً جداً، مقارنة بالاستلهام من عمارة الحصون والفلاح، ومن الأسلة القليلة التي رُصدت في العمارة العمانية المعاصرة استلهام مدخل مبنى بلدية مسقط من أحد مدخل الباني السكنية القديمة (الشكل ١٩)، واستلهام بعض المفردات المعمارية من سور التراثية التي تظهر في فتحات التواضع الخارجية لمبنى البلدية.

ومن نماذج الاستلهام من المعمار التراثي التي انتشرت بها المنزل العماني (الشكل ٥٠). استخدام التدوير في صياغة تنسيق وحل المساحات المأهولة الرئيسية بمدينة مسقط^(١٣)، أو استلهام المبشرة في تنسيق أحد مباني مدينة مسقط^(١٤).

٥-١-٣ - نماذج الاستخدام من عناصر المعمار القديمة:

يعتبر مسجد السلطان قابوس الأكبر بولاية عوش، التي تعتبر من ضواحي مسقط، أحد أهم نماذج الاستلهام من عمارة المساجد العمانية القديمة. فقد شُيّد مجمع الجامع على أرضية منسجمة ومتراكمة من سطح الموقع بمقدار ٨.٠ م (الشكل ٥١)، وفي هذا التخطيط إنشاء على المبدأ العماني السائد في رفع عمارة المساجد التقليدية في أحباء وقرى المدن القديمة، من مستوى الصلوة السكنية أو العامة و أيضاً من مستوى أرض الواديان^(١٥).

ومن أهم العناصر المستقاة أيضاً القباب التي شُيِّدت فضائيات الأروقة الشمالية والجنوبية، وهي مستقاة من قباب مسجد ملاذ بني بو علي الفريدة معمارياً، والواقع في المنطقة الشرقية من السلطنة، وشكلت قبة كل قبة بفتحة منور مسطحة ومربعة لإدخال ضوء الشمس^(١٦).

كما يظهر الاستلهام أيضاً في فكرة استخدام دعائم الجامع (الصلب الرابطة) كمعبر إنشائي وكعلاقف للهواء، على شكل عناصر الأبراج الداخلية التقليدية الموجودة في العمارة

مبادئ العمارة المعمارية مع العمارة العربية والإسلامية

المحلية (الشكل ٥٦)، كما تتوج جدران المصلى الرئيسي شرفات (عرائض) يتأصل طرازها في عمارة القلاع العمانية خاصة، ومستنكات الشرفات في العمارة الإسلامية عمومًا^{٢٢}.

ويتنوع جدار القبلة ببروزها على شكل نصف دائرة عن الواحدة، كما هو التقليد في وضوح التمييز عن حائط القبلة في تصميم المساجد العمانية^{٢٣}، ولكن يلاحظ أن قبة الجامع الرئيسية، التي تغطي قاعدة الصلاة متأثرة في تصميمها بقبة جامع قرطبة بالأندلس (الشكل ٥٧)، حيث إن هيكل القبة مشكل من الداخل بمجموعة من الأضلاع الرخاعية البارزة المتداخلة على هيئة أقواس مدببة، وهو الأسلوب نفسه الذي يتبع في تصميم قبة جامع قرطبة، التي تعتبر أحد أهم ابتكارات العمارة الإسلامية في الأندلس^{٢٤}.

لقد سعى المصممون إلى توظيف تفاصيل ومفردات العمارة العمانية التقليدية ضمن هندسة جامع السلطان قابوس الأكبر، وهو ما يظهر أيضا عند الدخول الرئيسي في المداخل التي استخدعت لتزيين إطار البوابة الرئيسية التي تغطي إلى قاعدة الصلاة (الشكل ٥٨)، التي استندت في استكمالها على تصميم الدوائر المحيطة بمحراب مسجد «الشوفا» بنزوي. فضلا عن أن العديد من النقوش والزخارف المعمارية المحيطة بالأقواس قد استقيت من الفساح والأناضال الموجودة بمساجد نزوي وحسن جبرين^{٢٥}.

٥-٢ - رؤية جونا سليمان على أن العمارة العمانية التقليدية :

بعد أن عرضنا في المحور السابق بعضا من أهم نماذج استلهام المفردات والعناصر المعمارية التراثية في العمارة أممية الحديثة، فإننا نعمل في هذا الجزء من البحث طرح رؤية جديدة أساسها الدراسة العلمية النوعية لأحد استلزام التراث المعماري العماني. ولكن قبل طرح هذه الرؤية فإننا يجب أن نوضح أنه في مجال الحفاظ على الهوية المعمارية للمجتمعات العربية والإسلامية، تظهر إشكالية كognitive الاستناد من التراث المعماري في المباني المعاصرة. نظرا إلى الاختلاف وجهات النظر من مدرسة معمارية إلى أخرى، ومن مصمم إلى آخر، حسب عمق الرؤية وفهم التراث، لذلك فإن بعض الباحثين يرى أن استلهام أو إحياء ثابت تراثي معين يمكن أن يتحصر في الأساليب التالية^{٢٦}:

١ - نقله كما هو.

ب - النقل عنه بشيء من التحوير، بالإضافة أو التخصيص أو التكرار.

ج - القياس عليه وتطويره.

د - أخذ سببائه فقط وإعادة بنائه بشكل جديد.

أي أن أساليب استلهام التراث المعماري تتم إما على هيئة نقل مباشر في صورة تشكيلات معمارية دون أي تغيير، وإما عن طريق النقل بشيء من التحوير، سواء بالإضافة أو التخصيص - على سبيل التمييز الشكلي فقط - دون النظر إلى النواحي الوظيفية على سبيل

النشال، وإما عن طريق محاولات تطويرية، سواء بالقياس على العنصر التراثي، أو بأخذ مسيحاته في الاعتبار ومحاولة إعادة استخدامه بنظر تصميمي جديد أو مبتكر.

ويرى البعض أنه يجب ألا يُفكّد ويُطوَّق ما بناء الملبسون الأوائل بصورة نقل مباشر، بل وأخيراً من تقليد الباني الإسلامي المعمورة الالتزام بالسند إلى ما يمكن تسميته بمعمورة التواحيات (Parade Architecture)، ويتم ذلك عن طريق استعمال العقود أو الأقواس أو الكوابيل من دون العلاقة بالترميزات الداخلية، سواء بالنسبة إلى القناطر أو المجموع^{٣٣}، فهذه التراتي يرفض أسلوب النقل المباشر للأشكال التراثية المعمورة، من دون أن يكون لها عكل تصميمي ووظيفي مرتبط بالتصميم الداخلي لفرامات المبنى.

ومن جانب آخر فإنه يجب ألا يُدرّس التراث دراسة عاطفية، بل دراسة علمية تكنولوجية تقوم على كوفية تعامل المعمورة مع المناخ الشمسي ومع الحرارة ومع الضو^{٣٤}، وهو ما يؤدي إلى وجود أنماط معمارية متباينة، حسب خصوصية ثرات كل منطقة وظروفها البيئية، وكل ذلك يؤدي إلى وجود طابع معماري يخدم خصوصية الزمان والمكان، وهي الرؤية الجديدة التي حاولنا أن نعكسها من خلال ما سوف نعرضه من أفكار بيئية معاصرة لسنجد جنوبها من بعض العناصر المعمورة التراثية المعاصرة، وبخاصة الموجودة في مباني القلاع والحصون، التي يعتبرها المعماريون مكر فطريهم واعتزازهم.

٥-٢-١ محاولة تحقيق الأبعاد المعاصرة للتصميمية وتبني الطوبى :

إن الرؤية التصميمية المعاصرة، التي نحاول أن نطرحها في هذا الجزء من البحث، تحاول أن تعيد توطين أبراج التلاح المعاصرة تُسمى البنازية أو البنازية (الأسطورية) أو البرية كعل وطوبى بيئي. يستلهم شكل هذه الأبراج لإشكال الباني المعاصرة المقاصورة طابعاً يتمشى مع البيئة المعاصرة ببعضها التراثي والتاريخي، وفي الوقت نفسه تُستخدم هذه الأبراج في تهيئة وتبريد الباني، كعل بيئي وطوبى يستلزم على الظروف المناخية للبيئة المعاصرة. يشقها الساحلي ذي المناخ الحار الرطب أو الداخلي ذي المناخ الحار الجاف^{٣٥}.

١- استخدام الأبراج المثلثية في المناطق الساحلية :

يتم المناخ في المناطق الساحلية من عمان، إلى جانب الحرارة الشائعة في فصل الصيف، بالترطوبة العالية أيضاً، خاصة سهل الباطنة ومنطقة رؤوس الجبال لإحاطة بالبحر بهما من جهتين. أما بالنسبة إلى الرياح الصاعدة فإنها تهب من جهة البحر إلى البر في فصل الصيف، ومن الشمال الغربي في باقي أيام السنة^{٣٦}.

ومن المعروف أنه في المناطق الحارة الرطبة تكون المشكلة الأساسية هي عدم الشعور بالراحة الحرارية داخل الباني، نتيجة عدم قدرة الجسم على التخلص من العرق الخارج منه، نتيجة الرطوبة العالية، ويكون الحل التقليدي في هذه الحالة هو العمل على زيادة التهوية المستمرة داخل فرامات المبني بطرق مختلفة، منها استخدام ملاقف الهواء وأبراج الرياح.

إن التوابية الجمجمة المطروحة تكمن في استخدام أبراج الرياح أو خلافت الهواء نصف الدائرية، التي تلتف الهواء عن طريق توجيه فتحة دخول الهواء (bowl) إلى اتجاه الرياح السائدة بكل منطقة، وهي في المناطق الساحلية بعمان ضاليا ما تأتي من جهة البحر خلال شهور الصيف، أو باستخدام الأبراج الدائرية في حالة عدم ثبات اتجاه الرياح في المنطقة المراد استخدام البرج فيها، مع وضع نصف الكرة أعلى البرج الدائري لتحركه على فصوص دائرية بحيث توجه فتحة نصف الكرة إلى اتجاه الرياح السائدة المتغيرة الاتجاه.

ويبلغ اختيار الشكل النصف الدائري، حيث إنه استخدم أيضا في الأسوار والتحصينات العمانية (الشكل 55)، وهذا يعتبر توطيفا جديدا لأحد العناصر التراثية العمانية بأسلوب ناعم يبيّن عناصره إلى جانب أيضا وجوده من الناحية التشكيلية الجمالية بتواضعات المباني العمانية المعاصرة.

إن تصميم خلافت الهواء أو أبراج الرياح على هيئة شكل نصف دائري (نصف أسطواني) يعتبر نادر الاستعمال في المباني قديما وحديثا، وربما يرجع ذلك إلى سهولة بناء الأشكال المربعة أو المثلثية من الأشكال الدائرية أو نصف الدائرية، ولكن بعض الدراسات التي قام بها مقدم البحث على أحد الخلافت نصف الأسطوانية، التي بالحجر والموحود، في أحد مباني حديقة الأطفال الثقافية بالعمارة الحديثة توسعت جنوى استخدام مثل هذه الأنواع من الشكل الخلافت القوية المبني.

حيث إن المخطط يلاحظ نسبة التناوب بين جوانب الفتحة إلى 1:1.2 من الرياح السائدة، لأن الشكل نصف الأسطواني يقلل من مقاومة الهواء أثناء دخول جسم المخطط. وأخيرا يوضح جنوى استخدام هذا النوع من خلافت الهواء، في المباني العمانية المعاصرة في المناطق الساحلية ذات الرطوبة العالية (الشكل 56)، الذي يتوافق أيضا في تشكيله الخارجي مع التراث المعماري المعاصر.

إن وضع بعض المواد التي لها قدرة على امتصاص الرطوبة (كالبجهر مثلا) داخل جسم المخطط نصف الأسطواني يعمل على امتصاص الرطوبة من الهواء القار داخل جسم المخطط، مما يزيد من كفاءة التهوية داخل الفراغات أو الغرف التي تتم تهويتها بهذا النوع من الخلافت.

ب - استخدام الرياح المهيمنة أو الأسطواني في المناطق الدالية الجافة:

إن المشكلة الأساسية في المناطق الصحراوية الحارة الجافة تتمحور في قلة نسبة الرطوبة الموجودة بالجو، فإذا كانت الرطوبة عالية على الأجزاء الساحلية بعمان وبالأخص الخليج العربي بمساحة عمالة فإنها لا تزيد على 10% في أغلب المناطق الداخلية الجافة، التي تبعد عن ساحل الخليج العربي، وفي مثل هذه المناطق الجافة فإن زيادة ترطيب الهواء تعمل على خفض درجة حرارته قبل دخوله إلى الفراغات والغرف المبني، مما يعمل على زيادة الشعور بالراحة الحرارية للموجودين داخل المبنى.

إن الأبراج المربعة أو المستديرة (الأسطوانية) من أكثر أشكال الأبراج المستخدمة في الأسوار والتحصينات العمانية، من هنا يظهر أهمية تخطيط هذين العنصرين المعماريين لتبريد المباني العمانية المعاصرة بالعديد من المناطق الداخلية، التي تتميز بالحرارة العالية والجفاف الشديد، وذلك بوضع وشاشات مائية كالتي تستخدم لري الحدائق داخل جسم هذه الأبراج، فتلطيم بتروطيب الهواء الذي يلتقطه التبرج مما يساعد على خفض درجة حرارته بصورة كبيرة، إلى جانب التوسيع التراب الذي غالباً ما يحاط بهواء المناطق الصحراوية الجافة.

وبقاء على الظروف المناخية للمناطق الحارة الجافة بسلطنة عمان، فقد تمكن مقدم البحث من وضع المعايير التصميمية لهذين الشكلين من الأبراج العمانية (الشكل ٥٧)، للوصول بهما إلى أكبر كمية ممكنة في تبريد المباني^(٦٥).

فبالنسبة إلى الأبراج المربعة فيعمل ألا يزيد مسطح المواد المتبلورة المستخدمة لترطيب الهواء عن ٨م^٢، مع عدم زيادة ارتفاع البرج عن ٨م في حالة المباني ذات الطابق الواحد، وعن ١٥م في حالة المباني ذات الطابقين، أما بالنسبة للأبراج الدائرية (الأسطوانية)، سواء أكانت مملوئة بالماء أم لا، فإنه فيعمل ألا يزيد معدل تدفق الماء عن وسيلة الترطيب المستخدمة (الرشاشات المثبتة) عن ٢٠ لتر/دقيقة، مع عدم زيادة ارتفاع وسيلة الترطيب عن ٨م في حالة المباني ذات الطابق الواحد، وعن ١٥م في حالة المباني ذات الطابقين.

كما أنه من الممكن استخدام الماء المالح أو نصف العذب في مثل هذه النوعية من أبراج التبريد المربعة أو الأسطوانية، في ذون الأخطال بالكتلة السريالية للأبراج^(٦٦)، وهو ما يشجع على استخدام هذه النوعية من الأبراج في المناطق الحارة، في ذون استخدام الماء العذب.

٥-٢-٥ - استخدام الشاشات كوسائل لتبريد الهواء:

يزخر التراث العماني بأشكال متعددة لتصميم النوافذ والشاشات الخارجية، وفي المناطق الساحلية الرطبة من عمان تتركز أهمية التوافق في إتاحة الفرصة لخلق تيار مستمر من الهواء، لتجنب على مشكلة الرطوبة الزائدة، مع محاولة تجنب الإشعاع الشمسي المباشر، مع توفير الخصوصية بقدر الإمكان.

إن الرؤية التي نطرحها في هذا الجزء من البحث تعتبر محاولة لتحقيق الأهداف السابقة، إلى جانب أنها تعمل على إعادة توظيف أحد عناصر العمارة الدفاعية العمانية، ألا هو الشاشات (الشريبات الحجرية البارزة) بأسلوب وفكر يبتغي معاصرين.

والسلاطة عبارة عن شرفة مغطاة بطر القداخل بصورة خاصة معاطة بجدران ومحمولة على دعائم، وهي أرمنية هذه الشرفة وجدرانها طينيات لرمي السوائل الحارقة والسهم على المهاجمين^(٦٧)، وقد انتشر استعمال الشاشات في القلاع والحصون الدفاعية العمانية للفرض السابق نفسه، كما في حصون جبرين وعبري ونزوي، وغيرها أرجع إلى الشكل (٦٦).

مبادئ الممرات المعمارية في الممرات الحرة والممرات

لقد عمل مقدم البحث قياسات لشبكة وسرعة الهواء في صيف عام ٢٠٠٠م على نوافذ بأحد مدرجات جامعة طوان بالقاهرة، مصممة إلى حد كبير بنفس شكل السقافة التقليدية، وهذه النوافذ بعرض ٨٩، ٠م وارتفاع ٢٠، ٠م وعمق داخلي ٧٠، ٠م، مع وجود فتحة في أرضية النافذة بطول ٢٥، ٠م و٢٠، ٠م، وقد أوضحت القياسات أنه عندما كانت الرياح الخارجية الآتية عموديا على الواجهة بسرعة تتراوح من ٨، ٠ إلى ٢٠، ٠م/ث، فإن الهواء المسحوب من أرضية النافذة كان يدخل إلى الفراغ الداخلي بسرعات تتراوح ما بين ١، ٧٠ إلى ٢، ١م/ث، وذلك لأن الرياح الخارجية عندما تصطدم بالعوائق الخارجية فإن جزءا منها ينزل إلى أسفل حاملا معه ذرات التراب والجزء الآخر يذهب إلى أعلى، لهذا ما صادف الفتحات الضيقة، فإنها تعمل على سحب الهواء إلى الفراغ الداخلي بسرعات أكبر، ويساعد على ذلك الجدران المصنعة للنافذة وسقفها البارز، الذي يعمل على توجيه الهواء إلى الفراغ الداخلي.

إن تصميم نوافذ سحب الهواء المستوحى من السقافات (الشكل ٥٨)، التي تعتبر أحد أشهر عناصر الممرات المعمارية الدفاعية، يقوم بتوفير الفراغات الداخلية للمبنى، مع تجنب كعامل للإشعاع الشمسي لذا فإن هذه النوعية من النوافذ يمكن استخدامها في الواجهات الشرقية أو الغربية بصفة خاصة، إلى جانب الواجهات التي تتعرض للرياح الحاملة بالأتربة والرمال خاصة بالناطق الصحراوية.

٥- النفاذ والفتحات

حاول البحث من خلال ما أوردته أن يثني الضوء على جماليات الممرات والعناصر المعمارية في أحد المجتمعات الخليجية (سلطنة عمان)، ولم يفت البحث عند رصد القيم الفنية والجمالية في هذه الممرات والعناصر، وهو النهج الذي كان متبعاً في مثل هذه النوعية من الأبحاث والدراسات، بل أوضح المرجعات التي ساهمت في إنتاج هذه الممرات، وكيفية مساهمتها المؤثرة في وجود بعض هذه العناصر أولاً، كما في حالة عدم استخدام اللان بمساعدة المنطقة الداخلية، واستخدامها، بأشكال متعددة في المناطق الساحلية على سبيل المثال.

ومن جانب آخر حاول البحث أن يوضح أثر البيئة في المعمار العماني، خصوصاً في عمارة السكن التقليدي، كما أظهر البحث مدى أثر التواصل الحضاري والثقافي بين عمان وبعض المناطق الأخرى، خاصة في آسيا وشرق أفريقيا، في انتقال بعض العناصر المعمارية إلى العمائر التقليدية وأسلوب تصميمها في هذه البيئات، وأن المجتمع العماني قد تقبل هذه العناصر وطبقها بطابعه الخاص، حتى أصبحت جزءاً لا يتجزأ من تراثه المعماري.

إن النتائج التي توصل إليها البحث يمكن إيجازها فيما يلي:

1- أظهر البحث حواشي لم تكن معروفة عن التراث المعماري العماني التقليدي (كتمثال العمارة الطوبجية التقليدية) وجماليات مفرداته وعناصره. وقد انصح من الأمثلة التي وردت مدى تنوع وإثراء الرؤية الجمالية عند الإنسان العماني، بشوع مرجعياته الفنية والبيئية والثقافية. وعلى الرغم من ذلك يلاحظ أنه توجد روح واحدة شريفة في العديد من مفردات الممار المعماني. على الرغم من اختلاف وظائف المباني التي استخدمت فيها هذه العناصر.

2- لا يزال المجتمع العماني متمسكاً باستخدام بعض المبررات المعمارية التراثية في مبانيه المعاصرة. خاصة العامة منها، وتلصد تلك المبررات التي ظهرت في مباني القلاع والحصون القديمة. ويمكن تفسير ذلك بالكلم الهائل لهذه النوعية من المباني المنتشرة في عمان بطول البلاد وعرضها. مما جعلها ذات محور كبير وواضح من المبررات الفنية والجمالية.

3- نظراً إلى أن الدراسة قد أوضحت أن استخدام المبررات التراثية في المباني المعاصرة للمعاصرة لم يمتد بعض الملامح الشكلية فقط، فقد أعطى البحث رؤية غير تقليدية لإمكان استخدام بعض هذه المبررات لتؤدي وظيفة بيئية إلى جانب الوظيفة الشكلية الجمالية. وذلك من خلال استعمال الأبراج المعاصرة التقليدية (تصميم الأسطوانية والأسطوانية والمربعة) ملائمة للبيئة والمراعاة لتوفير التهوية الجاني، أو باستخدام المساحات بأسلوب وشكل مناسبين كقواعد لسحب الهواء.

4- أظهرت الدراسة أنه توجد طاقات هائلة لمفردات وعناصر العمارة الإسلامية التي تمثلت في العمارة التقليدية بعمان. إلى هذه الطاقات يمكن أن تساهم في تطوير العمارة المعاصرة على مستوى البلاد والمجتمعات العربية والإسلامية. ولكن هذا يستلزم دراسة متأنية تقوم على الفهم العميق للاستفادة من إمكانات هذا التراث المعماري، الذي أصبح الكثيرون، سواء أكانوا من المتخصصين أم من المقيمين، ينظرون إليه نظرة سلبية فقط. معتبرين أن نطاق هذه العمارة التراثية لا يمتد إلى الافتخار بها كميراث وراثي من الأجداد. أو على أكثر تقدير اعتبارها مزارات سياحية أو ترفيهية.

إن هذه الدراسة يمكن أن تكون بداية للعديد من الدراسات والأبحاث الأخرى في مجال التراث المعماري الإسلامي. وعلى مناطق ومجتمعات عربية وإسلامية أخرى. من أجل فهم الطواهر الإبداعية والجمالية التي تمثلت في مفردات وعناصر الممار الإسلامي في مناطقها المختلفة، من أجل الاستفادة منها بأسلوب علمي لتطوير عمارة المجتمعات العربية والإسلامية المعاصرة، بدلاً من النقل والتقليد الأعمى تارة من الغرب وأخرى من الشرق. بما لا يتناسب مع خصوصيات المجتمعات الإسلامية. وهو ليست دعوة إلى الانصياع عن ركب الحضارة المعاصرة، ولكنها دعوة إلى استكشاف الخزين التراثي الموجود بالفعل في عمارة ومباني التقليدية. التي تلف شاهدة شاهدة على تاريخ الأجداد الذين شاركوا في صنع الحضارة. ولم يكتفوا بأن يكونوا ضيوفاً عليها.

الناظر البعالي والوظيفي في البيئة العمرانية

د. خالد المصري⁽¹⁾

مقدمة - العقل العربي الناقص

إن النقص كحرفة مهنية هي العالم العربي متوافر وله جذور في مجالات كثيرة مثل السياسة والرياسة والأدب. وبسبب التساقط لهذه الحرفة والسياسة يستمتع المجتمع العربي بالقدرة على تجهيز الناجح الجيد من **الزواجر**، ويمكن للمرء أن يخلل ويعطي رأياً هناكاً ويعيدنا في سبيلنا في كرة القدم، أو يتصلب التساقط صوتاً معيناً معيناً، على رغم جهله بالظواهر والكليات.

وهذه القدرة على التناول الفيلسوف من عقلية ناقصة، كما نراها اليوم، ليست وأبدت اللحظة. ولكن تمت درجتها على مدى تطورات السنين من خلال وسائل الإعلام المختلفة. والنتيجة أن هناك تناقراً بين الناقص والمجتمع، ناعماً من تفاعل حيوي. عقلاني ثلوث، وعاطفي، ثلوث أخرى، فتشيط العقول وتكتب الأقلام، وتتعلم القلوب لما تراء وتسمعه.

أما في مجال العمران، فالصمت يسود المكان. هل هناك آراء تعرف بها على حدة بيئة معيشية؟ هل هناك نقد ومستمع؟ هل توافر القدرة على التذوق والتمييز بين بيئة عمرانية رديئة وأخرى جيدة؟ أين الحوار والجدل بين الفكرين في هذا المجال؟ هل تعود له صفحات جرائد ومجلات؟ هل يحضر له دقائق على الهواء في التلفزيون والإذاعة؟

الصمت هو محور هذه التساؤلات. وعلى رغم أننا لا نعرف السبب فإننا نعرف النتيجة. إن غياب العقل الناقد والتذوق أدى إلى غياب معايير الجودة في العالم العربي في مجال

(1) استاذ العمارة - جامعة مصر الدولية - القاهرة - جمهورية مصر العربية.

النظر العام والفهم في البيئة العمرية

البيئة العمرانية. والغياب هنا يعني عدم انتشار الأسس والمفاهيم بين عامة الشعب، التي على أساسها يحدث تفاعل بين البيئة والمجتمع تارك والمجتمع والتفاعل تارة أخرى.

وهذا لا يعني أنه لا توجد محاولات لكي يستفيد بهذا الصمت الضجيج الفكري، من شأنه إحداث نشاط في هذا المجال. واعتمد هذا الضجيج الفكري على استيراد مفاهيم غريبة عن العالم العربي، وإعاده بها على عامة المجتمع، من دون فهمها أو حتى تحليلها.

والبحث مستمر. ليس فقط بين أفراد المجتمع العربي فحسب، ولكن بين المثقفين في مجال التعليم المعماري والبيئي. والنتيجة بيئة عمرانية مستغنية لا حول لها ولا قوة ضئيف الطلاب والطالب.

ويقوم البحث بعرض صور من هذا الضجيج الفكري، فبمستعرض المفاهيم السائدة عن جودة العمران ومنطلق الجمال في العالم العربي. ويبدأ الأصول الغربية التي اقتبس منها، ثم المفارقة من خلال أمثلة معمارية بين المفاهيم الأصلية التي أفرزت حملة معيشية في حياتها الأصلية وبين ظلال هذه المفاهيم التي أصبحت أصولاً في العالم العربي، التي أفرزت رداءة معيشية نتيجة الغياب العقل النقاد في مجال البيئة والعمران.

ويبدأ البحث بمناقشة أحد المفاهيم السائدة في العالم العربي، وهو «الشكل يتبع الوظيفة». وكيف أنه لم يستدل على العمل الفكري لهذا الفهم، كما ورد على يد رواده في الغرب. ومن خلال الأمثلة يتبين أن منطلق العمال عبر وأرد في البيئة العربية، لأن الفهم قد أخذ شكله وشركه مضمونه.

ويستمر البحث بالفهمية نفسها في مناقشة المفهوم الماكس انتشار في العالم العربي أيضاً، وهو «الوظيفة تتبع الشكل». ينتهي البحث بالتذكير على قدرات العربي المملوء بالأمثلة التي تظهر هذين المفهومين بصورة متعمقة في شكله رضاء الجودة والجمال. ومن خلال الأمثلة يظهر البحث بعض الممارسين العرب الذين أفرزوا إنتاجاً معمارياً جيداً قائماً على عقل نقاد، والذي يمثل حيلة مسروداً وسط بحر من الرداءة.

منهذ التفكير الأول «الفكر يتبع الوظيفة»

كثير من المفكرين والممارسين يرون أن مفهوم الجمال في البيئة العمرانية يتلخص من درجة تطبيق المفهوم الوظيفي. فإذا كانت هذه البيئة جيدة من الناحية الوظيفية إذن فهي جميلة. وهذا يعني أن منطلق الجمال في هذه الحالة ليس له معايير مستقلة، ولكنه نتيجة أو رد فعل لمكة البيئة البيئية في تطبيق احتياجات المستخدم.

هذا الاتجاه الفكري له أصل في نظريات المماردة. فالقولة الشهيرة «الشكل يتبع الوظيفة» بدأت في أول القرن العشرين على يد أقطاب «الحداثة» في الغرب، وهم بذلك يقولون أنه إذا نتج المبنى في تطبيق البرنامج الوظيفي الذي أقيم من أجله، فإنه يكون قد نتج أيضاً في تكوين شكله ومظهره الخارجي القبول بطريقة تلقائية.

١١- النظر الحضري في البيئة العمرانية

ولكي نتعرف على عمق هذا الاتجاه الفكري لابد من زيارة منزل والتر جروبيوس. الواقع في إحدى الضواحي الأمريكية. وصاحب هذا المنزل من المظهرين الأوائل لحركة الحداثة في الغرب. ويقع المنزل على ربوة عالية. ويطل على مسطحات خضراء جميلة. ورأى والتر أن أهم فكرة تصميمية هي التفاعل مع المنظر الخارجي الخلاب والبيئة الطبيعية المحيطة؛ فجعل صالة المعيشة الرئيسية بارافانج دورين، تطل على هذا المنظر من خلال واجهة زجاجية كبيرة. وتلاحظ أنه رتب الأثاث الزجاجية بطريقة عرضية وليست رأسية. كما هو مألوف حتى يظل من الخطوط الواصلة بين الأثاث وبعضها. وبهذا يكون قد نجح في الاستمتاع برؤية المنظر الخارجي الخلاب من صالة المعيشة بأقل عوائق معبرية ممكنة.

ونلاحظ أيضاً أن جلسة الواجهة الزجاجية ذات الارتفاع منخفض أقل من ارتفاع الكراسي والمقاعد، حتى يتمكن الجالسون من الاستمتاع بأكبر زاوية رؤية رأسية ممكنة للمنظر الخارجي. ونظراً إلى الضرورة الإنشائية، فقد أوجد والتر صوبتين إسطوانيتين شابة في الرضاعة في منتصف الواجهة. يكاد سمكهما يتلاشى أمام منظر الخضرة المنبسطة حول المنزل.

ولكي يؤكد أهمية هذه الواجهة اعاطها بمسطحات مصمتة مبروجة بفتحات زجاجية صغيرة. فهذا التفاعل الصارخ بين الواجهة الرئيسية وصائر خلاب المنزل يظهر أهمية وظيفة المبنى من حيث تفاعله مع البيئة المحيطة. ويؤكد أن الشكل المبنى جاء لتلبية هذا الغرض الوظيفي بطريقة منطقية لكثافة في نظير من تشخيصه الإنسانية والعمرانية. فكما زار الانسجام بين هذه التفاسير وفكرة المبنى تحلق مفهوم الجمال.

١٢- النظر الحضري في البيئة العمرانية

ولنقم بزيارة إلى مبنى آخر لأحد أقطاب عمارة الحداثة. للتعرف على هذا الاتجاه الفكري بصورة أدق.

متحف الفن الحديث بواشنطن المعماري أي إم بيه يجسد فكرة «جمال الشكل يبع وظيفة المبنى». وللتعرف كما تصوره المصمم يحلق مفهوم الترفيه، وليس فقط عرضاً ثقافياً لمتوى حضريته. إن إدماج الترفيه مع الثقافة كهدف وظيفي للمبنى يعني أن المجتمع سيجد حافزاً للذهاب أكثر من مرة لزيارة المتحف. حيث إن السبب في كثير من الأحيان هو قضاء وقت من عطلة الأسبوع في مكان يضيء البهجة واللذة على أفراد العائلة. ولكي يحقق وظيفة «الترفيه» استند المعماري إلى مفهوم اجتماعي بسيط. هو أن الناس يستأثرون برؤية بعضهم البعض. ولكي يحقق ذلك قام المعماري بعمل فراغ مركزي كبير متعدد المستويات التي تلتزم على بعضها البعض. مكونة مسطحات مختلفة الحجم والارتفاع.

ويمكن للزائرين أن يروا أنفسهم البعض من خلال المستويات المتدرجة، والكباري والسلالم ذات الجوانب الشفافة. وبهذا التصميم يأخذ الزائرون عن طريق الشفائل المصري الضالم بينهم في جو احتفالي كبير، والذي يقوم بتشجيعه هذا الفراغ المركزي.

وأدرك التصميم أن هذا الشفء يستعرض الفن الحديث كهدف وظيفي ولحمي. ولذلك أسس التكوين الفراغي على المفاهيم التكيفية، وهي أحد أهم روافد الفن التجريدي الحديث. فبدأت فراحاته على أشكال مثقبة متداخلة الأطراف لتظهر موضح حتى في السقف الهرمي الزجاجي الذي يغطي الفراغ المركزي. وبهذا التشكيل يصبح الشفء جزءاً من معروضات الفن الحديث، وليس فقط حاوية لها. وبهذا التصميم للفراغ المركزي يكون التصميم قد ساهم في تقريب مفهوم الفن التجريدي لأذهان الزائرين، ليس فقط من خلال الأعمال الفنية الثابتة الأبعاد في صالات العرض المحيطة به، ولكن من خلال تكويناته الفراغية الثلاثية الأبعاد. في ضوء هذا التحليل يتبين لنا أن الشفء يسوده منطق الجمال لأن برنامجه الوظيفي التكوين من الزينة والثقافة أصبح جزءاً لا يتجزأ من تشكيله الفراغي وواجهاته.

بيت الطلبة في جامعة بنغازي (البنغازي)

إن منطق الجمال السامع من وظيفة البيت يمكن التعرف عليه من خلال مثال آخر يعكس هذه القوة روح الشباب. بيت الطلبة بجامعة بنغازي بالقرية المعمارية بورو سارنين يوضح حساسية المعماري لاحتياجات المستخدم. ويتكون البيت من حبرات لسكن الطلبة، ومكان للطعام، وآخر للترفيه والجلوس. وأقصى في الداخل هو تقديري إذ إن يمكن الطلبة وسائر الخدمات تتدفق حول هذا الداخل. فمطبخ، ند خل من حراته أشعة الشمس، والفكرة التي تدور حول تصميم هذا الفراغ المركزي هي تفعيل نشاط وحيوية الطلبة وتجسيد روح الجماعة، وحل ذلك عن طريق البعد عن الرتابة والملل في تنظيم عناصر المشروع. فتوى الأذوار العالية تقل في بروزها عن الأموار السفلى مما يتيح للطلبة الساكنين القدرة على الشفائل المصري والصوتي مع قلوبهم في الأذوار المتخلقة.

سكن الطلبة مغطى بشيش شمسى حتى يغطي الخصوصية اللازمة لمن يوردها، وبه لرايات للأطفال ومراقبة كل ما يحدث في الفناء.

والسلام مصفاة مكشوفة من دور إلى دور حتى تظهر حيوية الطلبة في الصعود والنزول. وتوجد قاعة متعددة الأغراض تتنح مباشرة على الفناء الداخلي حتى تخرج ما بها من نشاط وتصبح لتتأهل أركان البيت. والفناء الداخلي يحل على ممشى خارجي في منسوب عالٍ للتبج الفرصة للطلبة الساكنين مراقبة ما يحدث خارج البيت. ونظاً أيضاً على الفناء قاعة الطعام حتى تشجع تناول الوجبات بشكل جماعي. وفي أحد الأركان توجد لوحة كبيرة لمن يعشق الفن والشجر موجود في الفناء لمن يحب الطبيعة. كل هذه الترتيبات تعمل على تعزيز الإحساس

بالجماعة، وتضرب شحنات الطاقة الكامنة داخل طلاب الجامعة، وتوطيد الشعور بالانتماء إلى هذا المكان. كل هذه الأهداف هي التي تحقق الوظيفة المرجوة من المبنى، والتي تم تلبيتها بطريقة منظمة في كل جزء من تشكيل المبنى. لذا فإن منطق التصميم وراء جعلها في هذا التصميم، الذي نجح في إظهار القلب النابض بالعوية والنشاط.

من هذه الأمثلة الثلاثة يبين لنا أن البرنامج الوظيفي في كل حالة مختلف تماماً، ولكن مفهوم الجمال يوظف بوضوح بجانبه واضعاً عن المصالح، والتي لا يمكن لها أن ترى مثل هذا الجمال في عالمنا العربي؟

مفهوم الوظيفة كما يراه العربي

إن منطق الجمال النابع من وظيفة المبنى يمثل فكرة تصميمية أيضاً في العالم العربي، ومقولة «الشكل يتبع الوظيفة» تم تدريسها في جميع المدارس المعمارية بالعالم العربي بدءاً من الخمسينيات. ومع ذلك لم نجد سوى القبح والزخاظة نعم البيئة البنية في أغلب الأحيان؛ وذلك لأنه عندما هاجر هذا الاتجاه الفكري من موطنه الأصلي إلى العالم العربي ترك وراءه المضمون وأبقى الهيكل. وأصبح مفهوم الوظيفة في العالم العربي مختلفاً في مضمونه عن نظيره في الغرب. وبات يدرس على أنه مجموعة من الفروقات التي لها مساحات محددة واستعمال معين، ترتب مع بعضها حسب منطق التجاور والاستيعاب. ويرسم طالب العمارة مجموعة دوائر. كل دائرة تمثل فراغاً معمارياً ذا استعمال معين وترتب هذه الدوائر مع بعضها حسب نوعية الاستعمال، فمثلاً إذا كان الطالب يصمم منزلاً سكنياً يضع دائرة تشير إلى المطبخ وأخرى دائرة صالة الطعام، حيث إن التقارب بينهما مفيد من حيث التعبير خط الخدمة بينهما. وبعد الانتهاء من رسم الدوائر وترتيبها حسب علاقاتها الوظيفية لترجم إلى مسقط أفقي للمشروع، ويطلب الطالب يرسم كل فراغ على هيئة مستطيل أو مربع محقق المساحة المطلوبة. ثم يربط هذه المستطيلات بعضها مع بعض حسب موقعها في الرسم الابتدائي للدوائر. ويجوزد المبني لتتصير في إيجاد أحسن مسقط أفقي يحقق انسجاماً وتجانساً بين الفراغات حسب منطق الاستعمال. وتصبح العملية التصميمية كأنها مسألة رياضية لها حل مثالي واحد، يمس طلبة العمارة إلى الوصول إليه. وبعد استكمال التصميم أمامه مرافقات لحلول كثيرة بعد طلبه السلف. ولكنها تدور حول فكرة مسقط أفقي واحد، الذي أرشدتهم هو إليه طوال الفصل الدراسي. ويمكنه الطالب معظم الوقت يحاول الوصول إلى هذا المسقط المثالي. ثم يرسم واجهات المشروع كتنتيجة طبيعية للمسقط، حيث إن مقولة «الشكل يتبع الوظيفة» هنا، تعني لهؤلاء الطلبة أن صورة المبنى تُرسم كمنحولة بديهية للمسقط الأفقي حسب الترتيب المنطقي للوظائف الفراغية.

الخطوط الزمنية والوظيفية في البيئة المعمارية

ويخرج الطالب ومعه مسجوبة تفكير رئيسية، تؤدي به إلى الانخراط الفكري ونقل فيه كل مفاهيم الإبداع والتطوير. يخرج الطالب لديهم هي تشبيده بيئة مبنية ذات شكل ومضمون متغير، لأنه تعلم أن لكل برنامج مبنى حلا مكانيا أوسع لا يدخل له (الشكل ٥).

مفهوم الوظيفة كما يراه الطالب الحديث

«الجمال المتبذل من الوظيفة» هو مفهوم أسسه في العالم العربي. فالوظيفة - كما رأيناها في الأمثلة الثلاثة التي استعرضناها - تنطوي حدود متطلبات الفراغات الفردية لبرنامج المبنى. ولا تنظر إلى استعمال الفراغات واستيعابها مع بعضها على أنها الحد القابل في تكوين فكرة المشروع، ولكنها إحدى النتائج الطبيعية للفكرة.

إن منطق الوظيفة يعتمد البسائر الخطية بين فراغ وآخر. ليتفاعل مع البيئة المحيطة كما رأينا في المثال الأول. ويعني أحاسيس وسيكولوجية المستخدم بطريقة إيجابية كما رأينا في المثالين الثاني والثالث. الوظيفة هي مرآة لفكرة المشروع، التي تعمل صفاتها بريد أن يكسبها التصميم لنفوس المستخدمين. فالإحساس بالراحة من خلال التفاعل مع الطبيعة كان هدف موالتر جروبيوس عندما صمم منزله وسط المسطحات الخضراء. والإحساس بالترفيه كجزء لا يتجزأ من الثقافة كان رؤية المعماري «أي إم بي» أراد أن يدخله في أنعم زوايا اللحن. كما كان الشعور بالانتماء والتفاعل الاجتماعي هما الهدفين اللذين أراد «سارلين» أن تصلا إلى طلاب جامعة هيلاندلندا. كل هذه الأفكار لا تأتي ولا تنمو من طلال علاقات سطحية بين الفراغ والآخر.

إن مفهوم الوظيفة كما أورده أطباء العمارة في العرف ينسب إلى الإبداع والتطوير المستمر. ويهدف إلى الإحساس بالجمال والسمعة، ويضفي شخصية مميزة على البيئة المعمارية. أما مفهوم الوظيفة في العالم العربي فيدعو إلى التحضر وبلاغة الإحساس والحلول السطحية التي لا تتأثر بالزمان ولا بالمكان. ولا حتى بتقافة المجتمع (الشكل 6).

بالفكر يتبع نفسه، المنهجية الفنية

استمرت هذه المنهجية في التصميم ما يقرب ثلاثة عقود زمنية. إلى أن بدأ الشعور بالضعف تجاه ما تفرد هذه المنهجية، وليس الضعف من المنهجية نفسها. وبدأ النقاش يدور بالهوية المعمارية المتمسكة في التشكيل شبه الكلاسيكي، ورفضت في بعض المواقف الأكاديمية مقولة «الشكل يتبع الوظيفة» وأصبح «الشكل يتبع نفسه» وصار لشكل المبنى الأولوية القصوى في التصميم. وبات أسناد العمارة في بعض الجامعات يتركون على التكوين الكتلي على أنه المصدر الوحيد لمطلق الجمال. فبدأ الطالب في تشكيل المبنى من دون النظر إلى الوظيفة بشكل جدي ودقيق. ثم يوفق الوظيفة مع الشكل في مرحلة لاحقة من التصميم.

وجودة التصميم في هذه الحالة تعتمد على تمييز التشكيل وجراته في البعد عن النمطية البالية التي فرضتها المنهجية الأولى. والحصلة أن البيئة المبنية في العالم العربي أصبحت هي هذه الحالة تعاني الانزواجية في الشططين، بعدما كانت تعاني التكرار والخلل وفقدان الهوية. والانزواجية وإرادة لأن العلاقة الخارجي للبيئة منفصل عن المضمون، والمضمون مبني على أساس الوظيفة، كما فهم العرب؛ إما مرجعية تاريخية عربية وإما غربية وإما مرجعية تكنولوجية عالمية. في حالة المنهجية الأولى كانت الواجبات تظهر إلى الوجود من خلال المسقط الأفقي مباشرة مع قليل من التصرف في التفاصيل، أما في الحالة الثانية فاصبح المسقط الأفقي هو الذي يكيف نفسه حسب رغبات الواجبات والتشكيل الكلي، أولا يرتبط به ما أصلا.

في كثير من الأحيان نجد فراغات تعاني صعوبة الاستخدام بسبب أشكالها المنبعجة، مثل «صيني إداري في دبي» (الشكل ٦)، أو تضاعف عدد الفراغات دون احتياج لها بسبب ما تفرضه قوانين التماثل في العمارة الكلاسيكية.

أيضا نجد شططين الواجبة لا تتناسب مع برنامج القنصل الذي مبني مكاتب إدارية يأخذ شكل الفساح القديمة، كما هي الحال في منطقة قصر الحكم (الشكل ٧)، والتي الديبلوماسي بالبرلمان، أو مبنى محكمة في القاهرة، تأخذ شكل معبد فرعونى مرشبه على أساس المماثلة الكلاسيكية.

عني المحكمة والقاعة (الشكل ٨)

وعني المحكمة هذا يستحق الثاني في تحله كما أنه من متشاكل. إذ إن واجهة المحكمة الرئيسية تأخذ شكلا نصف دائري، عليه أعمدة فرعونية لتستقبل الزائرين في جو من الرهبة لضخامة حجمها وإرتفاعها. وإذا دخلنا صف الأعمدة وجدنا مدخل بهو كبير يتناسب مع واجهة الضخم، ويتوقع أن نجد في نهاية هذا البهو، على محور التماثل، قاعة المحكمة الكبرى، ولكن في الواقع نجد مخرجا ثانويا صغيرا في نهايتها، أما عن القاعة الكبرى فتجدها على أحد جوانب المحور.

وهذا ما يسمى بطيبة الأمل، إذ إن أبسط قواعد العمارة الكلاسيكية (أو الفرعونية) تدعو إلى وجود القاعة الرئيسية للمدة - التي يتي القنصل من أجلها - على محور التماثل، وهذا منطقي في كلتا الممارتين. فلا بد من التمهيد للقاعة الرئيسية من حيث تسطير الفراغات، بما يتناسب مع أهميتها وسكانتها الرقيقة في نفوس الزائرين. ولا يصح أن تبدأ الخطى إليها معطوطة بالهبة والانهيار، وهي نهاية المشوار يذكر الزائرون القل الضائل - شخص الجبل طوك طاراه. إذ إن مثال المحكمة يظهر هذا الانقسام في الشططين، حيث إن مفاهيم الواجبة تتعارض مع الترتيب الفراغي للمسقط الأفقي.

«الوظيفة تتبع الشكل» المنهجية التقليدية مصححة

من هذا السرد القائم للتعليمات التوجيهية التقنية في العالم العربي يظهر لنا أن «الشكل يتبع نفسه» والوظيفة تتبع نفسها، وهذا لا يعني أن النهج الفكري الذي يهتم بالشكل في الشق الأول، كمنهج لتطبيق الجمال، خاطئ منادى استطاع أن يتسجم مع وظيفة المبنى. في هذه الحالة «الوظيفة تتبع الشكل». ولهذا الاتجاه الفكري أصول في الغرب.

فرانك جيري: «تتبع المبنى الشكل» (١٩٠٨)

ومن أقطاب هذا الاتجاه فرانك جيري الذي إذا نظرنا إلى أحد تصميماته في متحف هونغكونغ لمبانى في إسبانيا وجدنا التركيز على الشكل والشكل الخارجي في المقام الأول أما عن برنامج المبنى فهناك من نوعين من القاعات، قاعات لها طابع متحفية لتسهر على النهج التقليدي من حيث التشكيل المتعدد والمستقيم. وفي هذه القاعات تعرض الأعمال الفنية الدائمة لدى المتحف. ويظهر في الواحدة هذا النوع من القاعات العرض بتكسية تقليدية عبارة عن حجر جيري. أما عن النوع الثاني من القاعات فهو ذو تشكيل غير منتظم. حيث الأسطح المائلة والمنحنية. ويضم هذا النوع من القاعات أصلاً هيئة اختيارية لبعض الفنانين المعاصرين من ذوي الطابع التقدمي الجري. وتظهر في الواحدة هذه القاعات بكتل متسلسلة بعضها مع بعض بزوايا مستقيمة تهر المعين بالتكوين الهندسي المنحني. وقد استجاري من قوة الإيهام بأن كسما هذه القاعات من الخارج بشرائح من ألوانها لم تكتسبها بل ربما فسيلا يلمع في الشمس (انظر ملف المراجع الأجنبية). كانتا مدينة محطمة مغطاة من كوكب آخر. فالتحف بهذا التكوين المزيج يضم أشكالاً تقليدية دائمة متحفية. وأخرى غير تقليدية متروكة. ويعكس بذلك برنامج معروضات المتحف الذي له طابع متضاد أيضاً. هذا التضاد بين التخلط والتقدمية هو جزء أساسي من وظيفة المتحف أولد المعماري أن يظهر على المبنى قبل المعروضات حتى يدخل في ثقافة الزائرين مفهوم تطور الفن الحديث كيف بدأ وإلى أين انتهى. إن ارتباط التكوين الكثافي والواجهات ببرنامج المبنى يجعل منطق الجمال واضحاً في هذا المشروع. مؤكداً أن مقولة «الوظيفة تتبع الشكل» تبرز في الأخرى بيئة مبنية ناجحة وجميلة.

جمال بركاتي «متحف العلوم بالقاهرة» (١٩٦٠)

معماري آخر نجح في اتباع منهج «الوظيفة تتبع الشكل» طواف حياته هو جمال بركاتي. في تصميمه لمتحف العلوم بالقاهرة اشتراك مع دليلة الكرواني وبإشارة من الخبراء الدوليين بعمل شكل شرطي للمتحف. وأخذ صلباً منعزلاً كالهلال. في ظاهره واجهة مستقيمة تجاه الشارع حيث الضجيج. وفي باطنه واجهة زجاجية تجاه الشمال تطل على حديقة المتحف المليئة بالأنشطة. والشكل الفني له مدلول علمي يتناسب مع برنامج المتحف. إذ إنه يعتمد على

فالقانون الفيزياء الذي يسهل على الزوار استقراؤهم وهو «ظنون أدنى جهد» الذي يوضح كيف أن الذرات تتفاعل مع بعضها في الطبيعة داخل أي مادة في أقل مسار حركة وطاقة مبدولة. وكذلك الشكل النحس الذي يسمح بزوايا رؤية أحسن. فيسهل على الزائرين التعرف على المعروضات بصورة أسرع وبأقل مجهود.

أيضا القاعات متدرجة بعضها على بعض في الأدوار المختلفة. حتى يستطيع الزوار التعرف على معروضات أواخر وأولى بصورة موزعة تخففهم على الوصول إليها في وقت لاحق. وهذه الخدمات البسيطة لبعض القاعات تساعد الزوار على الوصول إلى غايتهم حسب ميولهم العلمية في أقل وقت وبأقل جهد.

وحديقة المتحف يمكن رؤيتها من قاعات كثيرة تطل على الواجهة الزجاجية. وبذلك قبل أن ينتهي الزائر من التجول في القاعات الداخلية يكون قد استوعب ما سيحده في الحديقة. وعندما يصل إليها يكون قد حدد الأماكن التي سيبحث فيها مدة أطول مستغلا بذلك وقته أحسن استغلال.

وقانون أدنى جهد - نراه في الجانب التكنولوجي للمتحف لأن فريق التصميم كل الخدمات الكهربائية والتكاثيرية والتأمين على محور واحد يمر في المنتصف بطول الجسم الشرطي للمتحف بحيث تُغذّي القاعات الواقعة على جانبي المحور بطريقة مباشرة ومتعامدة بأقل طول وصلات وجهد. ولم تأكيد ذلك على **الواجهة من خلال** حائط مرصع من الأسقف الهرمية معنًا للعمود الفكري لجسم المتحف.

وسقف المتحف ذو الشكل الهرمي أيضا يتلحظ «ظنون أدنى جهد» فهو مقسم إلى أجزاء مختلفة كل جزء يعمل على الذي يليه قليلا حتى يسمح للأصناف الطبيعية بأن تثير القاعات. وبذلك يكون قد وفّر في استهلاك الطاقة المطلوبة للإضاءة الداخلية. وهذا السقف الهرمي مغطى بالأواح من النحاس حتى يعكس حرارة الشمس. فيوفر في الطاقة المطلوبة للتكييف. وفي الوقت نفسه يغطي برشا يضيء في السماء معنًا عن وجود صروح علمي عائل ذات شكل وضمون متعاضدين.

عليه هبة ويرزوخ (المفكر ١٢٥١٢٥)

مثال آخر يجيب في هذه المرة عن المعماريين العرب الذين يستعملون التاريخ كونه خار جي للمبنى ليس له علاقة بما في الداخل. ويظنون أن بهذه الطريقة الضحلة تم تأسيس المبنى في ثقافة المصمم التراثية. وها هو ليكوريزيه أحد الطاب المعمورة الحديثة قد طور موقفه الفكري تجاه التاريخ في آخر أيامه من خلال تصميمه لتزل هبدي ويرزوخ إذ إن المعروف عن الطاب الحديثة هو أنهم لم ينغمسوا كثيرا للمطرون التاريخي القاتر داخل المدن. وكانت ميالتهم تميل عن روح العصر التكنولوجي وليس الهوية التراثية. ولكن هذه المرة وجد

التطور الحضاري والتقدم مع البيئة والمناخ

اليكزوبوزيه نفسه يصمم منزلا وسط حي لاريحي تكثر فيه الأسقف الهرمية التي تتم عن تراث
الذين التاسع عشر وما قبله. فاقام سفلا إسطافيا فوق المنزل عبارة عن جزئين الأول يأخذ
شكل مثلث ممدول، والثاني مغلوب. وهذا التشكيل يعبر عن محاولة العماري تجريد التراث
المحيط لإيجاد عمارة وصل بينه وبين منزله. مستعملا مفاهيم الفن التكيفي كوسيلة للتجريد.
ولكن المشروع ليس فقط مثال العملية تجريد التراث بل أيضا لكيفية التعامل مع البيئة
الخارجية المحيطة، فهذا المنزل يطل على حديقة عامة كبيرة بها بحيرة. ولا بد أن يكون
المصمم قد لاحظ جمال المنظر من فوق سطح المنزل، وبالذات في فصلي الربيع والخريف،
لذلك استألف هذا السطح ليوفر تراسا علويا مظللا، يستطيع من خلاله المستخدم الاستمتاع
بمنظر الطبيعة والبحيرة على مرمى البصر. ولقد بالغ المعماري في حجم السطح الإضافي
بالمقارنة بحجم المنزل الذي أسفله، وهذه المبالغة أساسية في التأكيد على فكرة المنع بمنظر
الطبيعة: حيث إنها أهم وظيفة يتميز بها هذا المنزل في هذا الموقع بالذات.

خطا المثلث والاشكال (1991-1994)

وإذا كان اليكزوبوزيه استعمل المثلث كشكل تعريدي يربط المنزل بالتراث والطبيعة المحيطة
فإن مكتب إنش. أو. كيه استعمل المثلث نفسه لتعريفه عن تراث مدينة الرياض بالمملكة وكقوة
تصميمية للمشروع. فالتكثيع يتميز **شكلًا** مألوفًا لدى كثير من المعماريين العرب الذين أهم
أعمال تصميمية بالرياض: لأنه يتميز بجزءي معبر في العمارة التقليدية بمنطقة نجد. وإذا
نظرنا إلى منظر تلك الحالة وجدنا أن **المثلث** استعمل كشكل تعريدي يربط أجزاء المشروع
بعضها ببعض. من حيث نظامه الإنشائي وقرصه الوظيفي وتكيفه مع البيئة المحيطة بشكل
غير مصطنع، فصالة الركاب لها شكل مكون من مثلثات ذات أسطح منحنية. ومنحرج هذه
المثلثات عبارة عن مثلث كبير في المسطح الأفقي. وفي قاعدة هذا المثلث توجد بوابة لخطار
الصلبة بالدينة. وفي جانبي المثلث توجد بوابات تربط الركاب بالمقارنة. إذن فكون الصالة
مثلثة الشكل فالمسقط يتناسب مع الفرض من استعمالها. والمثلثات المكونة لسطح الصالة
تتدرج في الارتفاع بشكل هرمي إلى أن تصل إلى أقصى ارتفاع لها في منتصف الصالة.
والجمالون الذي يربط كل مثلث من الأخر له أجزاء تكون شكل مثلثات بعضها مع بعض في
الواجهة. هذه المثلثات تعكس عناصرها في الواجهة. وأنها تعمل ضرورة إنشائية لا تحس
عنها في التكوين الإنشائي لهيكل الجمالون.

وقد طمى فريق التصميم الضيق في الارتفاع بين سطح المثلث والأخر بالزجاج لينير
صالة الركاب بطريقة طبيعية وغير مباشرة. هذا التدرج الهرمي للأسقف المثلثة لا يقيد
فقط في الإنارة الطبيعية للصالات، ولكن يطمى أيضا لشكلا كتليا متجانسا مع الطبيعة
المحيطة. فإذا نظرنا إلى الصالات من الخارج ظننا أن الخطار مسطوطة عمراية صغيرة

تعالو ونهبط مع تصاريص الصحراء الحبيطة. وبهذا التسميم نرى أن الثالث - كشكل ابتدائي - قد تغلغل في جميع تفاصيل مبنى الطائر باندا بالشكل العام، وحتلها بتفاصيل الشبكات العلوي للمصالات، مؤكداً، بتفلكه، انسجاماً حقيقياً مع مفهوم الوظيفة. هذا المفهوم وكذا على تأكيد استخدام التواءة في أكثر المباني حداثة في زماننا هذا (مبنى الطائر)، مما يؤكد الشعور بالسطر والتواصل مع التراث لدى أهل البلد. كما يؤدي إلى الشعور بالإعجاب للزوار الأجانب.

منطلق الجمال عند هيجل

من خلال باقة الأمثلة الأخيرة ينبغي لنا أن نتجسج «الوظيفة تتبع الشكل» قائم على إغراء بيئة معمارية يسودها منطق الجمال، تماماً مثل منهج «الشكل يتبع الوظيفة»، الذي لا يمتد على من أين يبدأ المصمم، حيث إن منطق الجمال لا يشرق بين المنهجين. وكما قال هيجل في هذا الشأن:

«على الرغم من أن العمارة لها وظيفة محددة فإنها تحوي في طياتها مفهوم التكامل الذي يجعل عرضها يلعب في جميع أجزائها، فلا يسمح للشكل المادي ولا أفكار المصممي ونزغته أن تنتج طرقاً منفصلة. (انظر ملف المراجع الأجنبية). ونلاحظ في فكر هيجل أن منطق الجمال يتعلق في العمارة عندما تحوي في طياتها مفهوم التكامل الذي يجعل عرضها يلعب في جميع أجزائها. أين نحن من هذا الفكرة؟ بالطبع الجواب أن مبدأ إمكانية في العالم العربي تتعلق منطق الجمال التعلق من تكامل الوظيفة مع الشكل. ونستطرد ملخصاً إلى الرجوع إلى الغرب لتستفي معاهير الجودة. وكما نطرح الغرب إلى العرب أهدوا - في أغلب الأحيان - الشكل وتركوا المضمون الفكري، الذي هو أساس كل شيء».

كتاب الهندسة (الأشكال ١٨٩٥-١٩٥٢)

ومما لو نظرنا إلى تراثهم المعماري، سيحددون مفهوم التكامل موجوداً هناك أيضاً فراجع إلى منتصف القرن الرابع عشر لتجد الطابع الملوكي سائداً في حركة تشييد المساجد والمدارس في القاهرة. هذه التسمية من المباني تحوي في برنامجهما مكاناً للسفلة ومعدناً ومكاناً للتدريس ومكتبة. وهنا استخدمني البشر. وفي نهاية القرن الرابع عشر ظهرت وظيفة إضافية أصبحت في برنامج هذه النوعية من المباني. ألا وهي مكان لتحفيز القرآن وتدريس الحساب لطلاب الأقطال. هذا المكان يسمى «الكتابة». ومصمم هذه الفترة لابد من أن يكون قد سأل نفسه عن أي نوع من معالجة الواجهات. يجب أن يعطيها لهذا العنصر الإضافي، مع العلم بأنه كان متاحاً له طريقتان رئيسيتان لمعالجة واجهات المباني بشكل عام. الطريقة الأولى (الشكل ١٨)، للمباني السكنية حيث إن واجهاتها تتكون من توزيع غير منتظم من الفتحات والبروزات النقطية بالشرقيات. والطريقة

الثانية (الشكل ١٩) في معالجة الواجهات كانت للمباني العامة، مثل المساجد والمدارس، حيث كانت الواجهات بها رموزات وأسية. وفي تلك الرموزات شجعت شباهات مرتبة، واحدة فوق الأخرى. لم ير المصمم المملوكي أن هاتين الطريقتين لمعالجة الواجهات تتساويان هذا العنصر الإضافي. وهو «الكتاب» فقام بعمل شرفة في السور العلوي لاحتواء الأطفال الذين يجلسون على الأرض حول الشيخ لتعلم أصول الحساب وحفظ القرآن (الشكل ٢٠). ولم يجد المصمم ضرورة لتغطية الواجهات بالشبوهات، كما هو متبع في المنازل لعدم الاحتياج إلى قدر من الخصوصية العالية. بل على العكس، فتجمع الأطفال حول الشيخ وقراءتهم الجماعية للقرآن تسهل إلى المارة في الشارع بصورة أحسن من خلال شرفة عما لو كانت من خلال مشربية تحجب الرؤية والصوت. وبهذه الطريقة يكون المصمم قد أظهر للمارة مفهوم «الصدفة الجارية» التي أرادها صاحب المدرسة في مبناه. أيضا هذا الهدف لن يتحقق بالفاعلية نفسها لو أن الأطفال وضوا في حجرة مغلقة من حوائط حجرية، وشباهات عليها مصممة من الحديد، مثل التي على واجهات المساجد والمدارس.

والا كانت وظيفة الكتاب الأساسية هي إظهار الصدفة الجارية فقد جاء «الشكل ٢١» يتبع الوظيفة. ولم يكف المصمم في عصر المماليك بهذا القدر، ولكن حقق مفهوم التكمال بجعل شرفها يلعب في جميع أجزائها. وأقصى من ذلك أن تصميم الكتاب لم يهتم في اختيار نوع الفراغ للطفل، ولكن في اختيار أبعاد الفراغ في شرفة مصمم خصيصا للطفل بحيث من مشاهدة أبعاد الشرف من داخل الشجرات في حديقته، موجودة في سور الشرفة، المصنوع من خشب الخريف. وبهذه الطريقة لن يحس الطفل بأنه محبوس داخل الفراغ، أي أسوار عالية قد تصل إلى طوله أو أكثر، وهي الوقت نفسه يستطيع المارة في الشارع رؤية الأطفال من خلال هذه الفتحات (الشكل ٢١).

والكتاب غالبا ما تكون له واجهة شمالية مربعة لاستقبال الظل والهواء البارد في أشهر الربيع والخريف.

وبهذه الواصفات للكتاب يمكن للطفل أن يتعلم في جو مريح ومحبب إلى نفسه. فنكثر انتمائه وحركته، فيسبر بها الجميع المحيط ليتعرفوا على الصدفة الجارية.

ومثال الكتاب هذا يوضح أن التراث المعماري لدى المجتمع العربي ليس معطيات قديمة يعاد استعمالها في المباني الحديثة في هيئة (خاروف تسو الناطرين، وإنما محتوى فكري فاعل على العطاء المتعدد واستثمار منطق الجمال بصورة متممة.

لذا جميل، يمكن أن يكون لنا مرجعا شافيا لما نحتاج إليه من إبداع في بيئتنا المبنية الحديثة. وحتى على مستوى الزخارف التراثية التي تميز المعماريين العرب نجد أن لها عذبا فكريا يتخطى أشكالها الهندسية.

ثالثية هذه المصير والذاتية (الشكل ٢٢) :

لنتلخص النافورة بداخل منزل المسيحي بالظاهرة القديمة من القرن السابع عشر ، وأول ما نلاحظه هو أن أرضية النافورة مغطاة بالشكل الهندسية غاية في العسفر . ذات ألوان شديدة التباين بعضها مع بعض . مثل اللون الأبيض مع الأسود . ولعل أول ما نستنتجه هو أن صغر هذه الأشكال من الرخام وشباب ألوانها يعبران عن مهارة الصانع وفكره أمام زوار هذا المنزل . ولكن إذا تذكرنا أن هذا المجهود الكبير والاعتماد بالتفاصيل الدقيقة لهذه الأشكال الهندسية تظهرها المياه إذا ما تم تشغيل النافورة فما قيمته إذن ؟

مع هذا السؤال نستعصر علاقة الشكل (الذي أتى أولاً) بموظيفة النافورة . إن سطح المياه الذي يغطي حوض النافورة يمتز برقة مع سطوح المياه من طوعة النافورة . فالصانع العربي القديم مدرك أن تأثير هذه الأشكال لا يأتي إلا من خلال سطح المياه ذات التمزج الرقيق . فمعها وفي نموج سطح المياه تلاعبت الأشكال الهندسية أمام الأعين . هذا التلاعب لن يكون جذاباً للأعين إلا من خلال الأشكال الصغيرة الشديدة التباين في اللون . ولم يكتف الصانع العربي بهذا القصر . بل أراد أن يظهر هندسة النافورة من تحت سطح المياه . فالشكل القصر الذي يحدد قاعدة حوض النافورة له تزيين أبيض من الرخام . يعمل فاصلاً بصرياً بين مسطحات الزخارف وحوائط الحوض . وهذا الفاصل يمكن للمرء رؤية القصر من خلال سطح مياه متزوج . والمستوى الأعلى لهذا الحوض عبارة عن أشكال النصاب . والتي ترف حول النافورة . ولكي يظهر المستوى الأعلى من السور القصر الذي يحدد شكله انحناء القوالب من خلال شرائح من الرخام ذات ألوان شديدة التباين . هذه الشرائح ذات أشكال هندسية كبيرة . هدفها تثبيت الشكل الخارجي أمام الأعين مهما تلاعبت الأمواج الرقيقة عليه . والنتيجة النهائية ضر النافورين : لأن الصانع نجح في إظهار أشكال المستويات المختلفة من حوض النافورة . في تفاعل هادئ مع سطح المياه المتذبذب . ثم المسطحات المائية لهذه الأشكال . ذات التفاصيل المتزوج مع سطح المياه بألوانها المتباينة الجذابة . هكذا منطلق الجمال بدلاً على سطح هذه النافورة .

إذا فارتنا هذه الصغيرة والذي يحدث اليوم (الشكل ٢٢) . وجدنا أن صناع اليوم قد فقدوا هذه الحساسية الرفعة فاحتاروا الأشكال الزخرفية الكبيرة الحجم لقاعدة حوض النافورة . فيصبح التفاعل بينها وبين سطح المياه قايلاً والنتيجة النهائية أن سطح المياه يظهر كأنه لوح زجاج يغطي حوض النافورة وتتلقي فكرة ديناميكية النافورة . وتصبح منهجية الشكل متحصلة من منهجية الوظيفة . ويصبح منطلق الجمال أجوف لا يطالب العقل .

وهي ختام المقال أطول إن منطلق الجمال في العمارة العربية لا بد من استرداده . من خلال صحوة ثقافية تعني في المقام الأول بتطوير التعليم المعماري . الذي يجب أن يركز على تشيئة الجيل الصاعد على العنل النافذ . الفرح للمناهج الغربية الحديثة والعربية القديمة .

المعمارة البيئية النضراء، والتنمية العمرانية

د. علي زاهدي

ملخص

نحن - في الألفية الثالثة - على مشارف دورة معمارية جديدة، نتيجة الوعي محيطي بأمننا الأرضي، ونتيجة لاكتشافات كندية مذهلة. ولقد اعتد هذا الوعي تصميمها وتطبيقها بإمكانات إلكترونية؛ ليحقق مستجدات فلسفية واجتماعية وفكرية.

ومن المفترض أن من أكد أهمية **المعمارة المضبوطة الخضراء** هو أحد رواد عمارة أوائل القرن العشرين، وهو المعماري فرانك لويد رايت، وهو تطور إلى الفكر البيئي الحاكم في نهاية القرن العشرين.

ويعتبر هذا التطور بداية لوعي جديد أطلق عليه شافلز بحثكم «الفهم الحكيم الجديد»، مدمجاً إياه في عمارة ما بعد الحداثة، إلا أننا هي صمود دراساتنا النظرية دورات الفكر المعماري تدطر إليه على أنه بداية لضرورة معمارية عمرانية جديدة، أطلقنا عليها «دورة الفكر البيئي»، التي أصبحت وانما بالمعمارة الخضراء وبالثورة الرقمية.

الفكر المياضر للمعمارة الخضراء، ليس من الشعور الأخضر، ودورة الحياة الطبيعية له، والثره هي الإنسان والبيئة معاً، ودوره هي إعادة تشغيل الهواء Recycle، وتحويل ثاني أكسيد الكربون القاسد إلى أكسجين نقي. هذا الفكر يستلزم أن تكون المباني مفيدة للإنسان والبيئة مثلها مثل الشجر. خاصة أن المباني لها دورة كاملة تسمى Building Life Cycle - فالمعمارة الخضراء تلي الاحتياجات الناس، ومتطلباتهم من الراحة والصحة العامة، وتزيد من القدرة الإنتاجية للإنسان. وهي تساهم في تقليل الاحتياج إلى توليد الطاقة الكهربائية للمركبة للبيئة، وتزيد من الاعتماد على الطاقة النظيفة مثل الشمس والرياح وغيرها، وتسمح باستعمال المواد الطبيعية للبناء، وإعادة تشغيل المياه المستعملة والمواد الصلبة.

(*) أستاذ العمارة - جامعة القاهرة - جمهورية مصر العربية

وقد اتجه مهتمو التكنولوجيا المتطورة Hi-Tech إلى استعمال التنبؤات في مبانهم، وذلك كأحدى الوسائل للوصول إلى هدف أكبر وهو العمارة الخضراء، سعياً إلى تعويض إفساد البيئة الناتج عن التكنولوجيا المتطورة. ومن هؤلاء نورمان فوستير وريتشارد روجرز ورونزو بيانو وديميتريه بيري Perotti وجان نوفيل، الذين استعملوا الأنظمة الموفرة، وللإعلان عن ذلك زرع ماريو بونا وكريستيان بورشمبارك Portzamparc وجرومياخ وإميليو أميلز (Irace, p.81) أشجاراً في كل أنحاء مبانهم، وبخاصة على الأسطح والفراشات.

ويتسع الفكر البيئي الأضيق ليكون بداية نحو توجه خلاق جديد إلى الإبداع المعماري، لا على أساس جمال العمل فقط، ولكن على أساس مدى توافقه وتوافقته معرائها مع المحيط البيئي المحلي والكوني من الوجهة المادية الأيكولوجية والبيولوجية والشكلية.

وفي هذه الحالة يتعامل العمل ومستهملوه عضائاً ومادياً ووجدانياً مع المحيط البيئي، مستغلين خواصه ومستشعرين لتشكيلاته، وعاملين على توظيفها بأقل تفاضل وأقصى توافق مع مظاهرها الأيكولوجية والفاحية. هذا الفكر يتواءم بصرياً وجمالياً مع ما حوله من بيئة طبيعية مخلوقة ومشهدة، متحركة وثابتة، وفي رأينا أن هذه العلاقة المتبادلة أهم من مستلزمات إبداعات العمل المعماري لذاته ولشخصه، فالإبداع والتناغم البيئي مكملان للتفاعلات المبدع نحو التطلعات الشكلية للمضمون، خاصة إذا ما كان الناتج جزءاً من تسويق عمراني قوي ومسيطر. وقد أصبح الزمناً على هذا الفكر أن تتناغم الملاحظات المادية والوجدانية والشكلية بين الإنسان والبيئة في الجملة أو على الأقل إكتفاءً الأجيال المبهرجة بالمشهد على البيئة المحلية والعالمية محل سليات القرن العشرين. وهذا وجه هذا الانغماس إلى الاحترار الأمثل لتكنولوجيا البناء وطرق الإنشاء، وإلى اختيار الأقل منها إصراراً بالبيئة وتوافقاً معها في عمارة خضراء، واستغلال التقدم الإلكتروني في السيطرة الذكية على الأجواء الداخلية للمنشآت. وتعرض في هذا المجال خواص التصميم البيئي للتوافق البصري واللوني، لاستمارة ما يتوافق منها مع عمارة خضراء تركد البيئة ولا تعطلها.

التناغم مع البيئة حضارياً

ترجع الحلولات الأولى في الحضارات القديمة - ومن أشهرها الحضارة الصينية - إلى إيجاد التوازن والتناغم بين الإنسان والبيئة المحلية والكونية، للوصول إلى التنمية العمرانية المستدامة. وقد تبنت

هذه الحضارة منذ آلاف السنين منهجاً فلسفياً وعلمياً للتعامل مع هذه المشكلة. وذلك بتطوير المفاهيم الفلسفية الصينية، مثل الين واليانج والتاو (Crase, p.78). أما منهج الفتح شوي (لحظة الحياة وهي تعني عرقها الرياح واللاء) فتمثل شيئاً إلى اليوم، ليس في العمارة فقط، بل في جميع جوانب الحياة من طب وزراعة وغيرهما. ولهذا التهج تأثير في الجاني المعمارية

وعلاقتها بالبيئة المحيطة من جبال وأنهار ومساحات خضراء، وما تحويه من رموز للحياة كالهواء والماء.

وهي الحضارة الغربية نجد تقاعدا قديما مع البيئة، وتحذيرا من إساءة الجنس البشري لها. وقد سبق إلى ذلك أفلاطون في تأله لفقدان النمل الخضراء والطعام حول الحياة نتيجة استعمارها للحريق والصناعة الممنون. يقول: «ما تبقى اليوم مطارة بالإنساني هو مثل هيكل عظمي لرجل مريض، فكل اللحم والأرض الطيبة قد انزلت. وما بقي هو الهيكل الصلبي للأرض» (Waller, p. 27). وهو يصف تلك الحياة حوض البحر الأبيض المتوسط الذي كان خصبا ونحول إلى صحراء من صنع الإنسان. كما هجرت لقوات الحضارة لتتحول إلى مستعمرات مطورة بالهياكل، ونحوها الأراضي حول الحياة إلى أرض بور لا تصلح لأي زراعة.

والتعامل مع المحيط البيئي Environmental context له ظهور بأشكال متعددة في كثير من صور الحياة البدائية؛ فهذه الشعور للإنسان العربي في الصحراء مصنوع من الصوف المائل للحرارة ولها الاستعمالات متعددة، بما فيه من فتحات موجهة إلى جهات هبوب الرياح المشبعة ومفولة أثناء هبوب الرياح الضارة المحيطة بالرمال. وفي الشتاء ينفض الصوف من الظهر فتتقلق السماء وتصبح الخيمة عازلة للمطر الذي ينزل عليها. وقد كان اهتمام الحضارات المتقدمة بالبيئة - كالحضارة المصرية مثلا - قريبا إلى حد العبادة للمحيط الكوني وعلم الأفلاك والنجوم. وقد كانت الطبيعة مقدسة بالنسبة إلى المصريين القدماء لما لها من صلة بالآلهة، وعلى رأسهم الإله آمون إله الشمس. كما كان النيل جدا طامسا بين الحياة على الضفة الشرقية والموت على الضفة الغربية، وأنه تقدم القرايين من هرائس النيل. وعليه تسير القراية المساحات بالأشربة والحاديث. كما كان اهتمام المصريين بالبيئة تابعاً من وعيهم بمدى تأثيرها في الغاي المتكافئة التي يقيمونها لحفظ أجسادهم وأرواحهم أبدية للحياة الأخرى الدائمة، فبنوا لها الجبال الصناعية ثم شلوا بها تحت الأرض في مقابر وأدي الملوك واللكات.

وقد تقابل المسلمون بالطبيعة لما لها من مردود ديني، ووضعوا هدفهم خلق الجنة الأرضية، تصبيرا عما ينتظر المؤمن في الحياة الأبدية. والجنة الأرضية بالنسبة إليهم حدائق مغلقة معزولة عن الخارج، بها مياه وزراعات تساعد على ترطيب الجو وتخفف درجة الحرارة حول المصور وفي وسطها (Jones, p. 156, 185). هذه الجنات التي تجري من تحتها الأنهار مغلقة هي المساجيد، ورسمت على بلاطات الحوائط والأرضيات، ووضعها الضعفاء. والجنة الأرضية لها نظام هندسي يعزلها عن الحياة الواقعية الصحابة، ومن هذه الحدائق الإسلامية حدائق الأندلس. ومن أواخر أعمال عبد الرحمن الأول التي أسسها على ما رآه في دمشق. وقد ظهرت هذه الحضارة في قرطبة، المركز الديني للأندلس وشمال أفريقيا، وهي التي أصبحت بالآلاف

المعمارة البيئية المعاصرة والمعمارة المعاصرة

الحدائق، بها مشاريع منظمة للري، محافظة منهم على المياه. وقد تميزت حدائق الأندلس بصغر حجمها وسكونها واتزانها وظلالها التي ترطب الجو. كما خططت الحدائق على أسس جيومترية محددة بعزلتها من الحجر أو الطوب وسياج من النباتات. وقد كانت الأحواض أسفل الممرات، مما ساعد على ريتها من أعلى كسجادة ذات وسومات نباتية وزهرية. وقد كانت التيليفونات ذات ألوان براقية، وأحواض الزهور - مثل الورد والفوتيل والجيرانيوم - إلى جوار شجرة سر الحياة أو البرتقال الصفيرة أو شجر النخيل. وتحاط الحدائق بالبوابات التي تغطي ظلالاً وطبقة بالظاء، وبزرة القاء المياه على شكل حوض أو بركة أو قناة أو نافورة تصوي من تحت الأرض أو فوقها، في قنوات تصل بين أحواض المياه والصنابير المنتشرة داخل المدينة. وأشهر نافورة ذات أشكال حيوانية نافورة الأسود في حدائق قصر الحمراء في غرناطة (عبد الظفار، ص ٢٤). ولدينا من الحدائق الإسلامية الحدائق الفولانية في سهل الهند وكشمير ودهلي وأجرا ولاهور على أنهار يَمُنا Ravi و Sutlej ورافلي Ravi. وحدائق إيران الصفوية وغيرها.

ومن هذه الحدائق أيضاً حديقة الزهراء في قرطبة بإسبانيا التي ابتناها عبد الرحمن الثالث عام ٩٢٦. في منطقة تسمب فيها مياه من الجبال على مصاطب وتراسات قبل نزلها إلى السهول. وقد تكونت المدينة من أجنحة وقنوات حولها المساحات الخضراء، التي وظفت فيها النباتات والأشجار بحيث تحمي أكبر كمية من الظلال داخل حائط محيط بالأجنحة. ومن الحدائق الإسلامية الشهيرة حدائق قصر الحمراء في غرناطة. وحدائق شاليمار في لاهور بالباكستان (Hafiz and Davies, p. 452-453). وحديقة ألفنة الحمراء Red Fort في نيودلهي. وحدائق تاج محل في الهند. والأخيرة عريقة ومقسمة بقنوات مائية إلى أرباع. وكل مربع مقسم إلى أرباع أقل. ومن الحدائق الكبيرة تنتقل إلى القهاس الإنسانية من حدائق الأحواض الداخلية والجنات الصفيرة الخاصة في المباني العامة والسكن. حيث يستمتع الإنسان له بيئة خاصة من الأرض الخضراء والماء السماء الزرقاء.

الوعي المعاصر بالبيئة

رأت المعمارة البيئية المعاصرة أول وعي بها في الولايات المتحدة في ولاية وسكونس على يد معماريين ذوي شخصيات قوية وإمكانات لا تعرف الكلل. وقد ابتدأ هذا الاتجاه المهندس الأمريكي ساليفان في أعماله وكتابات، رافعا شعار أن الشكل يتبع الوظيفة. هذا الشعار أصبح شعارا للمعمارة المعاصرة المبكرة التي تأثرت بعيسى القرشال فليد لوتشلسون في شيكاغو (Van Rossum, p. 96). وتبعه في ذلك أبو المعمارة المعاصرة فرانك لويد رايت بعينه الطبيعية. التي فويت بقراءته الأولى لراسكن وهوبلر أو بوك والمستاذ ساليفان. وقد كانت

أعماله صممة أولى لأهمية المواقف التي اختارها دائما بجوار الدبابات والتكوينات الصخرية والشلالات، حتى يطرح لبني جزءا من الطبيعة. وإذا كانت الطبيعة غير موجودة فهو يخلقها في فراغات، يتركها حول ميناء وهي داخله الزراعة، الإملاء بالأشجار والتبليط.

وقد تبع فرانك لويد رايت كثيرين في أوروبا وأمريكا، ومن أهمهم بروس جوف Bruce Goff، وهو كما وصف مدخله في التصميم من الداخل إلى الخارج، وهو يحب أن يتعامل مع مواد طبيعية متناضبة، كالتراب والهواء والنار والماء، وهو يمتد بالتعامل معها في الكتل الحجرية المثيلة والحوائط الزجاجية والأسطح الخفيفة والفراغات المملدة مع الزوايا الحادة والواد الطبيعية مع الجدران، كما في منزل باثشير Bavington بنورمان أوكلاهوما (1960) (Pearson, p. 38,39)، ذي البرج البحري البني المحترق بحوائط زجاجية رفيعة، والمعلق منه أسطح لولبية خفيفة.

وقد تأثر روبرت شتاينر بالفكر النسمائي بدراسات جوته في تشكيلات النبات والحيوان، حيث نسب إليه أنه جاثليق العضوية، هذا الاتجاه - مع نظرية جوته في الألوان - كان لهما تأثير في شتاينر في نظريته عن «الأفكار الإنشائية العضوية» المساعدة في فهم روح الكائن العضوي، وهو لم يولد أبدا الشكل العضوي، ولم تكن تصميماته موروثة لأي شيء غير نفسه، وفيها يقول إن الإنسان يشتر بذوق في روحه حينما تشع الأظهرة أن أفكارها ومشاعرها ملكية الحواس في الأشكال والألوان التي تحيط به، ومن هذا الانعكاس للمشاعر على الأشكال المحيطة، وهي التي يقال فيها Landforms، فتح أي البشر المصمم جيدا يؤثر بالراحة والسمو على الفرد وعلى المجتمع. وكما رأينا سابقا، فإن ميله لتركز جوته في تصوير دراماتيكي للمعمارة التي توجد الروح والمادة بالتفاعل الحي بين الأجزاء والكل، وهي العلاقة بين البذرة والنبات، وأن كل شكل موجود في الشكل الذي يسبقه، كما وصل إلى الحائط الحي الذي يسمح بالارتفاعات والانخفاضات، تنمو فيه كالعظام التي تسمح بالاتحادات للقصرة والحدبة وعزوم الانحناء والالتواء.

وقد سار على خطوط التعبيرية العضوية الألمانية نفسها هيوغو هارينج H. Haring، الذي يقول إن لكل مكان وظيفة شكلا خاصة، وإن مهمة المعماري أن يكشف ذلك، وأن الوظيفة تتبع من الطبيعة، في حين أن التعبير عن الإنسان، وأن الأولى واحدة في العالم، والثانية تتوقف على الوقت والمكان. وقد هوجم لوكوربيوزيه لقصرة الأشكال على الإنسانية منها، لأنها تعاطف العزل، ولكن الزودة تجرية عاطفية، وهي بذلك درجة أعلى من التعبير، وقد أثر ذلك في الفار التو، ولري كان وهانز شارون، في تصميم الأخير لمصالة موسيقى براين، كما أثر في الهندسين الإنسان مثل جلودي وسيزارو مازريك C. Mazzucchetti، في أعمال الأخير في جزر الكناري، للمحافظة على طبيعتها البدائي أمام التطور السياحي.

And please remember, a good report is dead!

ويمرور الزمن تأثرت البيئة بشعاع ذات أهمية بالغة، مثل التغيرات الطبيعية وتراث
الإنساني، كالعادات والتقاليد، والأعراف والتأريخ والشؤون والتراث المعيني والأخلاقي
والمكتشفات العلمية وتوقعات المستقبل. وبالإمكانات التكنولوجية اتسع المجال البيئي إلى العالم
الذي نعيش فيه، وإلى الغلاف الجوي والأجرام السماوية التي تحيط بنا لفهم أسرار إربابنا
لها كعقائد أول مرة من الأديان. وعن طريق العلم والتكنولوجيا تمكننا من الانفصال إليها عن
طريق الحواس، وعلى مشارف الانفصال الجسدي. وهكذا يسعى الإنسان إلى التكامل مكانيا
زمنيا مع الصور المختلفة للبيئة المحيطة به.

المادة ١٠

البيئة هي كل ما يحيط بالإنسان خارج حدود ذاته الفسيولوجية. ومنها
وكونها، وهي في المقام الأول البيئة الطبيعية الأيكولوجية. من سهول
وبهتان وكثبان رملية وصحاري وواحات ومناطق خضراء وبحار
وخلجان والنهار وبحيرات وشلالات وجبال وتلال وما يحيط بها من غلاف جوي بمختلف
طبقاته. ومن أجرام شروق وحولتها وتدور حولها، وكما هي شاليم الحضارة الصينية في الفنج
شوي. فإن الجبال تحمي الأرض والطين والمزارع من الرياح العاصفة الدورية. بينما القهر يفتدي
الحاصل بالبقاء الطفولية. والبناء على جانب النهر هو من أكثر الأماكن المرغوبة فيها للإقامة
وحيث لا يوجد قل يقوم الصينيون ببنائه. ومن يحضر مدينة الحرارة في الشتاء والبرودة في
الصيف. كما يجب تجنب الأماكن شديدة الانحدار والارتفاعات العالية والهبول. ولا تفضل جمع
المتحدرات الشديدة، وعلى عكس ما هو متبع في اليمن، لأسباب دفاعية. فمن المستحسن وضع
البنى في الأماكن المسطحة من التل وليس على قمته. والبنى الذي حلقته الجبل أفضل من
البنى الموازية له. كما تمتد الدراسة الصينية إلى الأنهار وأفضلية للتمركز منها على المستقيم.
مع الاهتمام بمقالات البنى بالبنى المجاورة. (الصاوي، ص ١٦ و ١٧).

البيئة البيولوجية الضرورية تكامل مع البيئة الأيكولوجية بوجود الحياة الحيوانية *Fauna* من إنسان وحيوانات مفترسة والنباتة وحشرات وأسماك وطيور وزواحف ونباتات. كما توجد مجوارها الحياة النباتية *Flora* من الفطريات والأشجار والطحيل واليامبو والبوس والمخجروف والزهور والخضراوات والفواكه بصورها المتعددة. وقد انصبت اهتمامات الإنسان على اللواحة مع البيئة الأيكولوجية والبيولوجية، بالصيد واكل الخضراوات والفواكه على الشجر وغيرها من التروبيديرات، التي توفر له الطاقة الضرورية من الشمس من خلال التمثيل الكورفيلي، ويقدم الحضارة تكامل بيئة تكنولوجية مشيدة زراعية صناعية تجارية خطيرة مع البيئة المخوفة الطبيعية والبيولوجية. عاش فيها الإنسان متعبا بركات اجتماعية ذات علاقات ثقافية إيجابية وسلبية، سواء بين أفراد المجتمع الواحد أو ما بينه وبين الأقارب.

البيئة الطبيعية الأيكولوجية والبيولوجية الحيوانية والنباتية - مع تنوعها الدائم - لها من الخصائص الشائعة عليها من مكوناتها ما يحقق لها الاتزان البيئي. الذي هو سر استعمار الحياة العضوية وغير العضوية على ظهر الأرض. كما أن عناصر البيئة الطبيعية لها من الدوران والحدود ما يجعلها دائرة التفاعل بعضها مع بعض وفق نظام بيئي مسبق Ecos-system، بحيث تعمل في أوضاعها الطبيعية والنباتية والحيوانية، بما تضمن لها الاستعمارية والبقاء مع الارتقاء والتطور. ومن أمثلة ذلك الغابات والبحار والحيوانات وخلقها. وكل منها يمثل بيئة منفصلة قائمة بذاتها. تعيش مكوناتها معاً في توازن دائم. وهذا ما عثره الفيزيوق والكيميائي الجوي جيمس لفلوك James Lovelock في 1971، وفيما بعده جيمس هاتون James Hutton من 1785، إلى الخروج - بعد تخصصه لصور كونها الأرض من الفراغ الخارجي - بنظريته عن اختلاف ذلك الكوكب الأزرق عن باقي الكواكب. وبذلك برز مبدأ «جيا فكتا» ومع زميل آخر هو لين مارجولس Lyna Margolis كونا نظرية «جيا الفوية». بأن الحياة أو المحيط البيولوجي ينظم ويحفظ المناخ والتكوين الجوي عند الأنسب للعيشة. وهي تقول إن هذا الكائن المتطور (الخلاق) أبهى التكوينات الكيميائية والأحوال الداعية عند الحد الأقصى لاستعماريها لبايوس السنج. وحسب هذه النظرية تحفظ طوعة البحار على مستوى متماثل مع استعمارية المناخ ومستوى الأكسجين اللازم للحياة عند نسبة 21٪ من الغازات. وكما قال هاتون: «إن الأرض هي مجموعة نجم تحيط دائها حرارتها وكيمياءيتها اللازمة لحالتها» (Lovelock, p. 103, 4).

وللإنسان - كأحد مكونات النظام البيئي - مكانة خاصة. لا وضع فيه الله من أمانة المثل والتكر. فهو المسيطر عليها حافظاً أو هادماً. ومن الغريب أن أعمال الإنسان في بيئته العلمية التكنولوجية هي من أهم الأسباب للإخلال بهذه النظم بصورة فورية أو جماعية. ومنها إثارة البراكين النشطة في غابة لإخلالها للزراعة أو لبناء أو لشق طريق أو سد. أو إفساد باليوم - للأعشاب الرجائية في استيرالها، أو على شواطئ العرصة لاستخراج الفوسفات. أو لبناء قرية سياحية، أو صيد جائر لمصلحة من الحيوانات أو الطيور لأطعام تجارية لمنتجاتها كالماع من الأشبال والفراء من الدببة. كما أن التدخل البيولوجي في الجينات وإخلال نوع على الآخر يفرض زيادة المعاصيل بغير التلق باختلال التوازن البيئي.

التصور المين

تبا هوكوناما - عميد كلية الدراسات الدولية العليا بجامعة جون هوبكنز بالولايات المتحدة - بنهاية الإنسان الحالي في كتابه الأخير الذي صدر عام 2002 «مستقبل الإنسان Our Post Human

Future»: نتيجة الثورة البيوتكنولوجية التي ستسمح له أن يكون مصيره على أساس التقدم

الاعمار: البيئة، الدواء، والتنمية البشرية

التكنولوجيا، في قدرات تسخير على المخلوقات الإنسانية بشكل لم يره من قبل. وقد تفتح فوكولها مضاطر التقدم التكنولوجي، لازدياد حرية الإنسان في انتقاء النوع البيولوجي الذي يريد. كاختيار اجنة ذكور أقوى، وليس إناثا - على سبيل المثال - كما يحتاج للعالم المتقدم إنتاج أطفال بمرزها جسمية وعقلية معينة، مما سيؤيد من حجم المقارقات والتباينات بين الدول والأسر القدرة الفنية والمقدرة غير المقدرة على الإنفاق على هذه التقنيات الجينية، سيؤثر على كل هذه الأنشطة - كما يقول فوكولها - سلسلة من الإفصالات، بما يعود على الكائنات الحية - ومنها الإنسان نفسه والأسماك والطيور والحيوانات - بالضرر، بل وبالانقراض. وقد تشبه العالم إلى ذلك أخير بالتدخل الدولي، أو عن طريق جمعيات أصدقاء الحيوانات والحدائق الأعلى لتنع الاستمساخ البشري، وقصوره على الأعضاء والعلاج الجيني. وكذلك الإفلال من الإفصال الجماعي للبيئة للحد - على المستوى الدولي - من الدخان والغازات والصيد الحائر للأحياء المائية والطيور المهاجرة والحيوانات المنقرضة. وكذلك الحد من حرائق القبلات الاستوائية الأمازونية. لتحل محلها أخرى من الحديد والخوسنة والزجاج.

وقد أشتد الوعي العالمي بما يواجهه العالم من الناحية الأيكولوجية، مما كان له تأثير في الفواحي الفلسفية والسياسية والنظريات الفلسفية. وقد حصر الأحصاليون هذه الأزمات في مشاكل المياه التي انخفض مستواها مع زيادة السكان، وبالدات في الشرق الأوسط وأفريقيا والهند. وفي أن خمس سكان العالم يستهلكون مياهاً غير صالحة للشرب وأن الإشاء يستهلك ثلث الناتج من المياه. أضف إلى ذلك زيادة استهلاك المياه الجوفية على الترسبات الذي وصلت نسبته إلى 15% من كل لتر. مما يسبب مضاطر على الجسم والطفل. كما الزيادة تجريف الأرض - وبالذات في الصين - نتيجة إزالة الزراعة التي تكون أحسن حماية لها. كما تم القضاء على ما يقرب من 18% من الغابات الاستوائية عالمياً. وهي التهمة لتسيطرة على البحر العالمي. وحياة الكائنات البشرية. ومما ضطم هذا التأثير الضار ازدياد معدلات إنتاج الطاقة وبالتالي ازدياد المحطات الدرية مع ارتفاع عدد سكان العالم وظاهرة الاحتباس الحراري العالمي. كزيادة التوسع التكنولوجي في العمران والصناعة. وقد كان نتيجة ذلك ارتفاع النسبة المالية للأمراض الفتالة كالمسل ونقص المناعة (AIDS) والالتهاب الرئوي المنطور (SARS). والتهاب الكبد الوبائي بأنواعه. والسرطان وإنتونزا الطيور وغيرها.

التقنية الحضارية الحديثة

لقد وعى الإنسان على المستوى العالمي في أواخر القرن التاسع عشر وخلال القرن العشرين الأفكار السلبية لتقوية الصناعة والتوسع العمراني على البيئة المحلية. وقد أصبح واجباً على الإنسان أن يعمل حصلاً جماعياً لتلافي الأضرار بالمحيطات البيئية. والاحتفاظ الأقصى بالمواد والطاقة.

وبالوصول إلى المجتمعات المستقرة، التي تتعامل فيها التزايد مع التغيرات، كل ذلك في مجتمعات تسعد بالأهداف السابقة، ولا تشعر بأنها قد عجزت. وقد قامت هذه الاتجاهات إلى ظهور برنامج الأمم المتحدة البيئي عام 1972 United Nations Environment Program (UNEP)، التي عرفت التنمية المستدامة والتنمية التي تحسن حالة البيئة البشرية في حدود استيعاب نظام الحياة على الأرض.

وهي التسميات من القرن الماضي دخلت البيئة مرحلة جديدة، بدخول الحكومات في القضايا، تؤكد مدى خطورة مشكلة التدهور البيئي، ومدى أهمية التنمية المستدامة، التي عرفتها معاهدة الاتحاد الأوروبي الوقفية في فبراير 1992 في ماستريخت، في توفير الحفاظ وتحسين مستوى المحيط ومراعاة الصحة البشرية والاستعمال الحسن والملائم للمصادر الطبيعية، وتحديد المفاهيم على المستوى الدولي لمواجهة المشاكل البيئية، كما عرفت على المستوى الدولي عدة مؤتمرات لأمة الأرض، في ريو وكيبوتو وجوهانسبرغ وغيرها. وكان في مقدمة توجيهات تلك المؤتمرات الوعي بأهمية المحافظة على استهلاك الطاقة في المناطق الحضرية الأخذ في الانتشار، خصوصاً في الإعلام على مصادر طاقة المحروقات، وهذا أتاح المجال للوعي التالي الأخطر، وذلك بازدياد استعمال مصادر الطاقة المتجددة في الرياح والشمس وخلافه، والاتناء إلى الوسائل التكنولوجية والمعمارية والمادية الخضراء للاقتصاد في استهلاك الطاقة

البيئة الاجتماعية

وعلى المستوى التكنولوجي هناك التأثيرات النوعية الثقافية الفنية، التي لا غنى عنها، وشعر الخاضعة للمفاهيم العصرية، والمحشور البيئي بجميع هذا بين الأتجاهين (الثالثة الموضوعية والوجدانية الشخصية) أي بين الموضوع والإنسان، وينسج المحيط البيئي من الحيز القادي إلى الحيز الشديد من عمران وعمارات يشمل التوافق بين الوحدات السكنية والتجارية والعامة والمكونة للبيئة الاجتماعية. وهذه تؤثر في تكوين شخصية الإنسان بحوار مبروراته العينية المادية. ولذا فإنه يلزم أن تتحلى الأوضاع الثقافية في بيئة واحدة وإلا حدث اضطراب اجتماعي وانزعاج نفسي عاطفي. فالانحصر الذي يسكنه عائلة يضمها وحشها لا يتوافق بيتها - لا ماديا ولا بصريا ولا ثقافيا - مع بيئة مكونة من وحدات سكنية في عمارات شاهقة مترامية متراسة تسكنها عائلات متوسطة أو دونها، وتحيط العمارات بالتمسك المحجب عنه الهواء والشمس والهواء والخصوصية، الأمر الذي يحدث بالنسبة إلى الشعور الضيقة على التل، أمام قرى القلوب والعياد والبدرشين. وبالنسبة إلى العمارات الشاهقة التي أحاطت بفيلات من دور واحد طينقتها في مناطق كالعجمي والزمالك وجاردن سيتي.

العمارة البيئية الحضرية، والتنمية العمرانية

هذا الفكر البيئي - المتمثل للفكرين العقلاني والوجداني - يركز الاهتمام - بجوار انشغال البيئة الأيكولوجية والتكنولوجيا - على محيط الحياة الثقافي والفني والروحي، بمختلف صوره - من ارتباط بالحضارات والمعتقدات المحيطة، وبالصرف المتوارث في صورة وهي بأهمية التسليم العمراني والثقافي، وليس مجرد التسليم مادي. هذا الفكر يربط الناس بمحيطه البيئي والعمراني التاريخي في علاقات كلاسيكية متزنة. كما هي العمارة الكلاسيكية والنوركلانسيكية، أو هي استمرارية مادية كما هي عمارة الباروك. وعديداً رابتاً استمراراً شكلها عمراني في تصميمات هاوسمان لباريس. كما ترى في العمارة الإسلامية والفوطية علاقات على محاور متكررة في تصميمات تأسس لفنية لفن. ومن الطبيعي أن ليس هذه الاتجاهات العمرانية على قواعد وفوائن تفهنية وخدمية أو الخشائية، نتيجة لأعراف تخطيطية ارتبطت بمفاهيم حاكمية، وبظروف بيئية طوبوغرافية. خاصة بالأرض والجو والمواد والعمالة الشواهد. وما نتج عنها من النسبة العمرانية مميزة، منها الخضام على أحوال داخلية، أو القواعد متجها إلى الخارج على محاور متعامدة.

التنمية العمرانية الحضرية

على العمراني أن يكون شاعراً ومبركاً للظروف الدائمة والمتغيرة لبيئته المحيطة - الإقليمية والمادية - بمكوناتها الثلاثة: طبيعية، إيكولوجية، وأكولوجية. كانت أم مضمومة أم مفيدة، كما أن عليه أن يكون واعياً بمدى تحكم كل منها في الآخر بالاعتماد أو بالسلب. هذا أمر مقبوض عليه احترامه منها كمعامل ثابتة مستقرة. وعليه في هذه الحالة أن يؤكد بالبيئة العمرانية، والعمارة التي يخلقها، ألا يكون سبباً في الإخلال بالتوازن البيئي الطبيعي والثقافي، الذي هو مرتبط تمام الارتباط بما يشكله في القرى والمدن والمصاري وعلى شواطئ البحار والأنهار، وما قد يسببه من إضرار بالتوازن الذي والنفسى المتكفي. ذلك الإخلال نتج عن بعدد عن الأرض واختفاء التفاعل بينه وبين بيئته الطبيعية المحيطة أو الثقافية المستقرة. وبذلك يلزم أن تكون المحافظة على البيئة محمداً لفكرة وطريقة تعامله مع ما يحيط بالبيئي: لإيجاد الرابطة بين العمل العمراني والبيئة المحيطة، ولتحليل الانسجام والتوافق بين العمل والتسليم البيئي المحيط، وذلك من مفهوم الواسية Appropriateness، بين الشيء والمحيط. ويهدف هذا الاتجاه البيئي - في المقام الأول - إلى المحافظة على الأرض وما عليها من حياء وحيوان، في علاقة متسندة مع الكون والمحيط، والاهتمام البيئي بعدد من الاتجاهات الحديثة التي جاءت نتاجاً للوعي بالأرض وعلاقاتها التكنولوجية، والإنسان بهتم بالبيئة إذا ما تدخل فيها بأقل الحدود الممكنة: معاشقاً عليها سليمة فيسولوجيا وجمالياً. وقد أصبح لزوماً على المخططين والمعماريين تقديم دراسات عن التأثير البيئي لشرؤعاتهم Environmental Impact Assessment EIA.

والبيئة الطبيعية البدائية - وهي قد تزداد جمالاً بالتنظيم - لها منعكها المميزة إذا ما تراكمت على أوضاعها. كما خلقها الله في العبادات والسهول والعيال وشواطئ البحار والأنهار. بأقل تدخل من الإنسان بالتهذيب وتوفير الخدمات كما في أعمال سيزار مافريك في جزيرة لانزاروت في جزر الكناري، التي حولتها اليونسكو إلى موقع ثراث عالمي. وقد حملتها من الانتشار العشوائي للفتايل الرافعة والسلاسل المعمارية للسياسة، وما تعرضها من أشكال تبدو حرفة لكنها مفروضة من الطواغيع يعود من تكتولوجيا عالمية، ولكنها تميز عن مجتمع غير مستقر ورافض بدلاً من عضوي موحد ذي أمل متماثل بالإنسانية.

وإذا لم يكن التنمية الحضرية من مفر، فلتكن حركة في مناطق محدودة قريبة من مفرات التنمية الزراعية أو الصناعية أو الترفيهية النشطة. وليست منتشرة على طول شواطئ الأنهار أو البحار أو الصحراء. والتركز المحطط جزءاً منها للتمتع البيئة الريفية والصحية القوية لمصلحة السياحة البيئية Eco-Tourism، ولتصرف الأجيال القادمة. وقد انتشرت السياحة البيئية في السنوات الأخيرة، وخصوصاً بعد فساد بيئة المدن والقرى والمناطق السياحية التقليدية. وما الوضع في الساحل الشمالي الغربي لمصر على البحر المتوسط. وفي سواحل البحر الأحمر وخليجي العقبة والسويس هنا يوجد. وقد ظهرت نتائج الاستغلال المفرط في اختفاء المناظر الطبيعية من جبال واديان. وفيما أصاب الشعب التراجعية في الخبرة. وكذلك الحال بالنسبة إلى الأنهار. فمن نهر النيل الفكر الذي ينشر القباقي والمدن والقرى على طول النهر. وعلى الخط مساحة الأراضي الزراعية. والمطقي هو التحدي من امتداد مبانٍ للمدن والقرى والنجوع والرياح - ولا شك - من الوجهة البيئية المعمارية - أن تضطر بأن الطريقين السريعين لمصر / إسكندرية - القاهرة / الإسكندرية قد تحولاً إلى طريق حضري. وقد انتشرت فعلاً على جوانبها للبيوت والزراعة. واعتدت لجنة بالدراسات العمرانية والزراعية، بكتابتها وجعلها بواجهاتها وأبوابها وبيوتها وسورها وحقوقها وأشجارها. حول طريق إسكندرية - عريضة، وخلق ميدان من الطوب الأحمر والخرسانة. لا تحترم أبسط القوانين لمزج الطريق.

كما لا يمكننا أن نتجاهل بالنسبة لشارع السيارات وانتشارها في مختلف أنحاء المدينة، وأنشطة السيارات الخاصة عرواً من المستوى السيئ للسيارات العامة، واختفاء شوارع المشاة والأرصفة. وانتشار البيوت والشوارع الأسفلتية الواسعة. مضربين بالساعات الخضراء. والتصميم الأخضر يؤثر للمحتوى البيئي جوانبه المادية العقلانية القابلة للقياس العلمي العملي. كالممرات والروطية ونقاء الهواء والناء. وهنا يكون القرار للمخطط والمعماري أن يختار التسيج والتناصيل المعمارية الخضراء المناسبة للظروف الأيكولوجية والمناخية السائدة. فهو يكثر من النباتات والمياه والظلال في مياثبه المتنامية في البيئات الحارة الجافة. وهو يشجع على حركة الهواء في البيئات العمارة الروطية بالبناء، باستخدام المواد الطبيعية. ويطلق فراغات متصلة طبيعية ذات ضغط عال، وأخرى متسعة ذات ضغط منخفض.

المعمارة الخضراء

الغلاف الخارجي Building envelope لبناء كان ولا يزال وسيلة خضراء للتحكم في المناخ والبيئة الطبيعية Base Biology ليوالم ضروريات ومستويات الراحة الإنسانية بالنسبة إلى الحرارة والرطوبة النسبية، باستهلاك أقل ما يمكن من الطاقة، وبالتالي يكون المبنى هو الموضح أو المصفى البيئية، والمفترض أن يواجه المبنى الأجواء القاسية، وأن تكمل مهمة التبريد أو التسخين بالطاقة الطبيعية المتجددة، ثم بالطاقة الكهربائية، إن أي قدر في الطاقة الكهربائية يتقل من انبعاث الغازات الضارة، ويؤدي إلى ارتفاع أقل لحرارة الأرض، كما يؤدي إلى المحافظة على طبقة الأوزون، وانخفاض في التعرض لأخطار الأشعة فوق البنفسجية، النسبة للأمراض الحدية والسرطانية.

هذا التوفر في الطاقة الذي يثاق بالمعمارة الخضراء - يتطلب الموازنة المعمارية المناسبة لظروف المناخية بأقل الطرق استهلاكاً للطاقة، وقد طار ذلك - أولاً - إلى الاهتمام بالغلاف الخارجي للمباني - الأمر الذي راعته المباني الأثرية - ومنها الإسلامية - وذلك باستعمال المواد المناسبة، مثل الطين المتأصل للحرارة، والحجر الطبيعي، بمعك مناسب لا يقل عن المتر لمع تسرب الحرارة إليها أو سلبها. في أثناء النهار والليل، هذا بالإضافة إلى استعمال وسائل أخرى كالتقليل من الفتحات الخارجية، والافتتاح على الأتية الداخلية، واستعمال إقلاض ومضاري الهواء، ولقاء، كما استعملوا للغلاف الخارجي تقنيات مستعمدة ومنها الشريبات الخشبية. وحدثت معه توكويوتيك في الثلاثينيات من القرن الماضي في حوايط الطبيعة Mas Neutrahaus إلى كسرات الشمس المتحركة والثابتة أمام فتحات مبنى وزارة التربية والتعليم بربو دي جاترو، وهذه كلها تساعد ليس فقط على الخصوصية، بل على تكثيف الجو الحار وتسخين الجو البارد، وتوفير التهوية الطبيعية اللازمة للإنسان للمحافظة على صحته من الهواء التلوث والفساد، وسعياً وراء التوفير في الطاقة اتجهت التصميمات حديثاً إلى توفير الغلاف الخارجي المركب من زجاج خارجي حساس لتغيرات الجو، الذي يتسبب في ارتفاع الهواء السفلي البارد إلى الداخل، مع ارتفاعه إلى أعلى نتيجة ارتفاع درجة حرارته، كما يحدث ذلك التوفير إلى إلغاء الاعتماد الكامل على تكييف الهواء ميكانيكية، باستعمال المواد الجديدة الخضراء التي تعتمد على العزل الحراري للحوايط والأسقف، واستعمال المجمعات الشمسية وبانوهات الفوتوفولتايك، وسرحدات الهواء التي تتخلص من الغازات الضارة واختيار مواد التشطيبات الداخلية الخضراء، ومن أهمها المواد الطبيعية التي تساهم في صناعتها أقل طاقة، والمواد المتدورة، واستعمال المواد والصناعات المحلية لاستهلاك أقل طاقة للتقليل. هذا علاوة على توفير الشروط المعمارية التصميمية التقليدية للوصول إلى هدف المبنى، كضمان للجو

الداخلي المريح تحت كل الظروف الخارجية، وذلك بالتوجيه السليم واستغلال الإضاءة والتهوية الطبيعية، (كتفصيل أكثر انظر كتاب البيئة والفراخ للمؤلف).

العمارة الذكية والبيئة الذكية

مع زيادة الوعي بارتباط البيئة التكنولوجية بعضها مع بعض، والتطور الإلكتروني الضخم الذي حدث في النصف الثاني من القرن العشرين، فقد انتقل الفكر البيئي من التعلق المحلي الأخصر إلى العالمية الإلكترونية، التي تغير ظروف الإضاءة والصوت والحرارة والتهوية أو توماتيكية، مع تغير الظروف المحلية. هذا النهج الإلكتروني يتعامل مع عناقيد كونية تثبت أن الكون متغير وممتد وغير ثابت. *Conno-genesis*، وأن العمارة - كجزء من هذا الكون - يجب أن تتعامل وتتشبه بهذا الكون المتطور. وقد منح هذا النهج الإلكتروني فرصاً أكثر للتعبير المحلي بإمكانات الواسع وأكثر تنوعاً في التشكيل. كما أن التقدم الإلكتروني أطلق إمكانات الوسائط المتعددة بطريقة أكثر وضوحاً: مما يتيح في المستقبل إمكانات أكبر للتعبير المعماري بأشكال إيجابية أو سلبية لم نعهدها من قبل. هذه الأشكال مثيرة بسميتها الدائم نحو التجديد، ولكن من خلال ما هو حولنا من أشكال بيئية يصورها المصنوعة أو غير المصنوعة، ومن خلال إمكانات عمارة إلكترونية ذكية مضافة إلى عمارة حضراء تتداخل الزوايا المروعة هي استغلالنا للطاقة. الأمر الذي يغيره تعرض بيتنا التكنولوجية للخطر.

ARCHIVE

العمارة العراقية والتعبير المعماري المستدام

د. علي مهدي هاشم^(*)

المقدمة:

تتميز العمارة بشكلها الفريد ببيئة العمران والتجديد، كما تجسد الخيارات الداخلية والكتل والتركيبات الخارجية للعمارة الحديثة. هو يتجلى بوضوح في التأثير البصري والنفسي في **البيئة والروح** معاً.

إن فن العمارة وتوازنها البصرية والحيوية البصرية هو التوازن بين الفن والبيئة الحضرية والتعبير بالبناء المعماري.

إن محدودية الموارد وسوء استغلالها وتلوثها والتغيرات المناخية هي مجالات البيئة العمران والاقتصاد. وخاصة في الدول العربية، تحتل الأولوية بمفهوم التنمية المستدامة والاستغلال الأمثل للإمكانات المتاحة والكفاءة (طبيعية - بيئية - اجتماعية - اقتصادية - تكنولوجية).

لقد أدى السباق التهديبي في اتجاه الجوانب المادية، والتخلي عن الموروث لكل ما يثل فيه أو يشابه الحديث، والتفاخر بامتلاك الجديد إلى التخلي عن القيم الجمالية، بل إلى فقدان الإحساس بخاصة الجمال بالشكل المعماري المتعدد داخل الكثرة من المجتمعات والمدن العربية. كما انعكس التنوير البصري لواجهات المباني وألوانها، في تباين التشواك والحدائق وتدهور السطح المعماري، في بروز نمط سطحي في المجتمعات، مثل اللامبالاة والفاق والتوتر والافاق، بل وانتشار الكثرة من الأمراض العصبية والنفسية التي تعكس إشارة كبيرة للفوضى الفاعلة في نمط وحضارة المجتمعات.

(*) خبير ومهندس في مجال التخطيط والتصميم البيئي والعمران - جمهورية مصر العربية.

المعمارية البدائية، والتنمية المعمارية المستدامة

إن الإحساس والتناغم مع الجمال المحيط بالبيئة والوعي والمعرفة البيئية بالتدخلات الموزعة لهذه الجماليات تعتبر من متطلبات التنمية المستدامة والتواصل.

التنمية الخضراء هي الجمال الحي الدائم للتواصل والتجاذب بين العناصر البيئية والطبيعية والبشرية، وتوجيه التكنولوجيا الحديثة في خدمة الإنسان وتحقيق حياة معيشية متطورة ومرحة وصديقة للبيئة المحيطة.

إن استخدام طاقة نظيفة والخضراء من التكوين الصخري والبصري، والتخلص من التلوث والاعتماد بالبيانات والطاقات الخضراء تمثل مدخلا للمعمارة الخضراء.

عموماً، إن نوعية مواد الإنشاء الملائمة للمعطيات المناخية ونكيفية التصميم معها (المباني والفتحات - الأرصفة المظلة والمكتوشة - الأرصفة والواجهات - ألوان المباني - تشكيلات الكتل البنائية - توجيه المباني - الإضاءة الطبيعية والاصطناعية... إلخ) يمثلان أحد عناصر المعمارة الخضراء، فضلاً عن موقع الأرض (ساحلية - صحراوية - ريفية - حضرية - داخلية - أو خارجية) وظروف المناخ المسند بتعكس على التوزيع والطاقات المعمارية، مثل التشكيلات المعمارية للأسطح الأفقية والراسمية والممرات والأحواض وأغنية المباني وتناغم الألوان والبروزات وتماثل الأشكال والفتحات المتكررة للعمود.

إن أحد أهداف هذه الدراسة هو الوصول إلى العناصر والمعايير التي تحقق المعمارة المعية الجميلة والتطيفة، وبالتالي النمو المعماري المتواصل والمتجانس وطبيعي وجمالي في المجتمعات العربية.

١ - المعارة وتقبل العمارة

١ - ١ = ١ : المعارة

إن المعمارة لها تأثير كبير في نفوس الناس وأمزجتهم وأذواقهم وطباعهم، فعمل المباني لا ياتي بكثرة ما يصرف عليه، ولا بالمذكور الذاتي الثمن، بل بحسن التصميم ومقدرة وصديق وإخلاص وأمانة التصميم، والبنس الجيدة لا يحتاج إلى عملية تحميل وديكورات إضافية كثيرة.

المعمارة هي ألم الفنون، والمعماري الناجح هو الذي يستطيع توظيف العلم والهندسة في خدمة إبداعه، من أجل رفع الحس الجمالي للمكان والإنسان.

إن كثيراً من المباني قد تكون جيدة التنفيذ، لكنها لا توحى ولا تلي بالفرش والوظيفة، أو أنها لم توجه التوجيه السليم، أو أن العلاقات بين عناصرها، وكذلك الحركة الداخلية والخارجية بها غير مدروسة، أو أن نسب الجمالية المعمارية وفروقات الكتل والفتحات والأشكال والمعمود والألوان والاتجاهات والمواد، بعيدة عن التوازن والتنسيق والتوافق السليم والحسن الفني، فهي بذلك لا توحى بالسيور ولا بالرعاية الفنية، بل تُشعر بالانقباض، وتبدو قبيحة، إضافة إلى عدم توازنها وانسجامها مع البيئة الطبيعية والاجتماعية، وكذلك عدم توافقها من الناحيتين العملية (الوظيفة والجمال) والاقتصادية في العنصر أو المستقبل.

لقد كانت العمارة والتشييد والتخطيط لها عبر العصور معبرا رئيسيا لأهتمام البشر واحد معاهير وتقدم الحضارة الإنسانية، كما أنها تعكس تربية وتخليقا للمكان والإنسان، وتعتبر أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر نقطة التحول الأكاديمي الفن العمارة والبناء في أوروبا، حيث ظهرت للمصانعة ذات الأبعاد الجمالية في إطار أهداف وظيفية محددة، من أجل ملاحظة تطور الآلة والحياة وتغير أسلوب الصناعة، وانعكاس كل ذلك على منهجية الفكر والتفكير.

القرن العشرين شهد تزايدا كبيرا في عدد السكان، وما يستتبعه منه توفير أعداد هائلة من المساكن والخدمات لتلبية احتياجات هذه الوفرة، وصاحب هذه التطورات ظهور نظريات ونماذج جديدة في التطور العمراني والتنمية الشاملة، إضافة إلى الأدوات والتقنيات والمواد الحديثة المستخدمة في البناء والتشييد.

1 - 2 - تفكيك العمارة:

منذ عصر النهضة توالى الأساليب والنظريات الإبداعية والابتكارية في تطبيق الأفكار المعمارية والتخطيطية، وتفتح الحس الجمالي والتذوق الفني في التشكيل العام للكتل، وذلك للوصول إلى تحقيق أهداف وظيفية سطحية شبيهة للمكان وتحدد ملامح هوية المجتمع وشخصيته العمرانية. وللتحقق لشخصية المجتمع المعمارية وتجسيد شيوحه العمراني وظيفيا وجماليًا يلزم توفير العاملين الآتيين:

الأول، إن تشكيل الكتل البنائية مع الفراغات المحيطة بشكل إنساني وتراثية وجمالية في المجتمع، بحيث يظهر التصميم والمخطط العام إحساسا واعيا بحضارة الأمة، وتكون الكتل البنائية تاريخا ثقافيا للبشر والحجر.

الأخر، مراعاة الانسجام بين الأصالة والحداثة على تطوير التقنيات المعاصرة في تطوير البناء والتشييد ومتطلبات مياني المستقبل (مواد التشييد - الطاقة الإنسانية والطواعية والمرونة في تشكيل الحيزات - الاتصالات وشبكة المعلومات المتسارعة التطور).

التشكيل العمراني المثالي ينضم صفات كثيرة منها: المصاطبة - الشاطو والارتفاع - التكامل والوحدة والمرونة في التطبيق والاقتصاد في التنفيذ وسهولة الصيانة والتكيف مع معطيات التكنولوجيا الحديثة المتطورة، إضافة إلى العوامل الحسية والروحية وتنطق الطاقة الفكرية والثقافية للعناصر (المصمم - المنشأ - الفرد المعني بالتصميم - البيئة المحيطة - المجتمع - الزمن والتغيرات).

إن تجسيد هذه المعايير وصياغتها في نموذج معماري حي يساعد كثيرا في تماسك البناء الكلي، وإيجاد تشكيل عمراني منسود، وقد يعود ذلك إلى الجمال والطموح الأسيل في النفس البشرية، من أجل سد النقص الذاتي، ويهيئ السؤال فلماذا هل يمكن أن تكون عناصر الإبداع

العمارة والفن والتجربة العمرانية المعمارية

والحرارة والتناظر والرؤية الموحدة الكمال والتناغم الجمالي المنظومة العمرانية بمعطياتها المختلفة (التأويل والتفكيرات)؟

إن الأحكام والتوكيدات البليغة ترى بأشكال مختلفة. ومن حيث وأوضاع وزوايا مختلفة. لذلك فالرؤية والتعبير عنها تتميز نسبة إلى الموقع والوضع Location & Situation وتسمية المشاهد والتلقي.

١ - ٢ - التوبة ونتيجة البحث العام :

التذوق الفني، والأمور الحميمة ليست بالأمر اليسير عند التعرض لها، ولكننا منحاول إيجازها في بعض العناصر.

● الإحساس الشعوري والإثراك بالتمثيل التذوقي هي اختيار أفضل الأشكال والألوان، ثم وضعها في الفراغ المناسب لتحقيق تناغم التكوين في عملية البناء الفني والعمراني.

● وجود الدواضع النفسية ورفع مهارة التفكير العقلي والحمي للتخطيط الهندسي للترك من قبل المبدع والمُشاهد.

● توفير عملية الإبداع والتكامل المثلث، وهي قدرة الإنسان على السعي والتعلم والإسراع بقوة ديناميكية لهيئة الفراغ ليستوعب الكتل والعناصر الكلية (تسهيل الفراغ) بطريقة معبئة وغير متنافرة في الشكل والضمور، وتشجيع النفس البشرية على قبولها مائياً وروحياً (عناصر الأفراد البشري).

● تعميق المعنى والهدف، وإعطاء المعنى الجمالية للتشكل المطلوب وتحقيق صفة التجانس بين المادة والفراغ (مواد - كتلة - ظل - ملامح - ألوان - إضاءة - ... الخ).

● كيفة تنظيم الفراغ من مساحات والجسام وأشكال بطريقة إيقاعية متناغمة، وبشكل إنشائي جميل يخدم الوظائف المتعددة لجميع الأطراف.

● الإحساس بالتنسبة والتناسب بين الذات الإنسانية المعيشة والبيئة Human Scale المحيطة التي يتأثر بها من خلال المشاهدة والسماع والانتفاع المادي والجمالي.

٢ - العناية الخضراء :

العمارة الخضراء هي تنمية مجتمعية تراعي عناصر الوظيفية والجمال البشري والجسم الروحي في إطار الظروف البيئية للموقع والموضع: لتحقيق رفاهية معيشية وحضارية مناسبة لاحتياجات

وطموحات الإنسان المعني بالتنمية والعمارة الخضراء - تنمية نظيفة تستخدم الموارد والقواد الإنشائية القائمة والمتاحة، وتوظفها في ثوب حديث لا يتناظر مع عناصر البيئة المحيطة، سواء المادية أو الروحية. ويتناغم مع الظروف المتلاحقة والتغيرات للموقع والموضع، وكذلك عوامل الزمن.

٢ - ١ - أسس ومبادئ العمارة الخضراء :

يمكن إيجاز أسس العمارة الخضراء لتحقيق التنمية المستدامة هي التالي:

● احترام الهوية والطابع المحلي (التصميم - التنفيذ)، واستخدام المواد وتشكيلات معمارية تتوافق مع مظاهر السطح والمناخ وحجم الموقع، وتتواءم مع التجمعات العمرانية المجاورة، وترابط مملكات إيجانية للمرافق والخدمات. حيث تشكل العناصر والمواد البيئية المحيطة (الطبيعية - الاجتماعية) الإطار والمعنوي العام للمعمارة الخضراء. مثلًا السكان في المدن العربية تنجس إلى الداخل، وتتمركز حول شاة وسطى (صحن مسنول) لتوفير الخصوصية، ولحجب الرؤية من الخارج. حيث يمثل هذا البناء عائقا للمبانيات ضمن العالم الخارجي أو المدينة المحيطة به، وحيث يكون هناك هوائيا عادلة وأمانا وملائمة مناخيا، سواء في الأجواء الحارة أو الرطبة أو الباردة، لما يحتويه من أشجار وعناصر مياه ملطفة، وأثاث متوافق مع البيئة (مقاعد - مظلات - أشجار - ملاعب للأطفال - إضاءة).

● توفير العناصر الجمالية ليست من عوامل الترفيع العيشي، ولكنها من ضروريات استمرار الحياة بكفاءة وأمان، وأحد مميزات الشجر والنبع النفسي والروحي للإنسان العمل بجودة ونشاط وكفاءة متواصلة، لذلك فإن تحقيق جدلية العمرانية المستدامة يتطلب معالجة عوامل تهيئ الفرق العام كإلوية من خلال خططنا الاستراتيجية، **واستطلاع احتياجات والزبائن والأفراد كافة بهذا الدور**، من خلال مطلة محددة للتشيد والتأهيل، حتى لا يتحول للمسؤولية إضافة إلى العمل الفوتون الوجودية والمتعلقة بعناية البيئة من التلوث والدمار، وإنهاء تدمير الترسبات الخاصة بتنظيم البيئي والبناء والتخطيط العمراني والحضري، وأن يكون الجميل وتنسيق القيادين والباحثين والمتعلق للفتوحة من خلال التخطيط علم، وعدم تركها للأجندات الفرعية والصارف المدارس الهندسية والفنية.

● استخدام الأشجار والنباتات والمسطحات الخضراء، إن عملية تظليل البيئي والتشبات بالأشجار والنباتات تعمل على تخفيض درجات الحرارة في الداخل والخارج، وبكفاءة أعلى من التغطية، باستخدام مواد صناعية، فقد وجد أن استخدام الأشجار والنباتات والشجيرات السلسلة والمتشعبة يخفض كلفة التبريد ويوفر الهواء بمقدار 10 - 25٪، كما أن تظليل التواحد وفتحات التشبات بالنباتات والشجيرات يوفر 10٪ من الكلفة المستخدمة في التبريد.

ويمكن استخدام الأشجار المستديمة الخضرة لتقليل تأثير البرودة والرياح الباردة في الشتاء. إضافة إلى ما للأشجار والمسطحات الخضراء من تأثير نفسي وجسماني مثير على الإنسان، وتخفيض معدلات التلوث للمكان وتلقيح الهواء، وجعل البيئة أكثر صحة ونظافة، إن كيلو واحدا من الوزن الجاف لورق الأشجار له القدرة على امتصاص الرصاص بمعدل 30 إلى 100 ملليجرام، كما أن شجرة واحدة بالغه لها القدرة على امتصاص الرصاص المنبعث من 130 كيلوجراما من البنزين المحترق.

المعاصرة التراث، والتنمية العمرانية المستدامة

إن حزاما الضيق بعرض 20 مترا يمكن أن يمتص ملوثات أكسيد الكربون بنسبة 30-35% كما أن كيلومترا مربعا من الأشجار يمتص يوميا من 12 إلى 16 كيلو جراما من أكسيد الكربون، كما وجد أن أعداد البكتيريا تقل بحوالي 200 مرة في المناطق التي تنتشر فيها النباتات والمساحات الخضراء، مقارنة بالمناطق المكتظة بالطرق الإسفلتية واللباني الخرسانية الصماء.

إن استثمار الخضرة يتطلب توافق النباتات والأشجار مع طبيعة المناخ السائد (حار - رطب - ممطر - جاف)، إضافة إلى طبيعة ونوعية التزروعات وتجانسها مع الموقع واستعمالات المدينة (جزر الطرق - الأرصفة - المساحات والمناطق المفتوحة - الحدائق - البساتين).

● إعادة تأهيل المناطق الحضرية والاهتمام بالغطاء النباتي لسطح الأرض، خاصة في المناطق العمرانية، ورفع كفاءة القوافل والخدمات والبنية التحتية.

● توظيف الشواطئ والجزر وموارد المياه الطبيعية في تهيئة نسج عمراني يرسو التراث والتراث الثقافي، ويحقق التلاقي العمرانية المتوازنة (الوظيفية والجمال وتجانسها مع البيئة الاجتماعية والثقافية والزمانية).

● الاهتمام بالمعمارة الشعبية التي يبنها الأجداد، بإمكاناتهم الذاتية، وتوجيه هذه المعمارة من خلال التدريب وتقديم الموعن الفني والإداري، والتثقيفي، الذي يهدف إلى تحقيق دورها الوظيفي والجمالي، ضمن مفاهيم **المعمارة الفعالة** بيئيا، وتفعيل دور المشاركة الشعبية في أعمال التخطيط والتشييد العمراني.

● الاهتمام بدراسات التقييم والتأثير البيئي **Environmental Impact Assessment (EIA)** للمشروعات والتنمية العمرانية.

● تعزيز استخدام الطاقة النظيفة والمتجددة، حيث إن المنطقة العربية بوجه عام تعتمد بالفخار للمنازل، حيث تسطع الشمس بين 2800 إلى 3000 ساعة سنويا، وتتراوح كمية الطاقة الشمسية الساقطة في اليوم على المتر المربع من 4 إلى 8 كيلو واط/ساعة، إضافة إلى استخدام التوربينات الهوائية ذات القدرات الصغيرة والمتوسطة، والتوظيف الأمثل لطاقة الرياح في رفع مياه الآبار، وتوفير الاحتياجات الأساسية من الطاقة الكهربائية، وتلبية مياه الشرب للمجتمعات العمرانية في الوطن العربي.

● تحسين البنية العمرانية للمناطق المتدهورة، وتفعيل التعاون بين سكان هذه المناطق والجمعيات الأهلية وجمعيات الفتح العام والقطاع الخاص والأجهزة الحكومية، لتحقيق المشاركة الفعالة والاستدامة لتلك المشروعات.

● التنسيق العام وتجهيز المواقع، حيث إن التكامل بين التخطيط العام وتنسيق الموقع وتجهيزه يمثل أحد أركان التطوير والتنمية العمرانية المتجانسة، مثل دراسات تصميم المناطق الخضراء والحدائق والفراغات الخارجية والداخلية وممرات المشاة وأماكن الجلوس،

وأسس اختيار الأشجار الطويلة الملائمة للبيئة والتخيل ونشاطات الزينة، ذات الألوان والرائحة المختلفة، وذلك لتوجيه وتشجيع حركة المشاة لخلق جو مريح يبعث في النفس الطمأنينة والراحة، إضافة إلى استغلال الأسطح المائية والتوافيق كمنصر بين الفراغات وكعناصر بصرية مميزة Land Marks.

• تأكيد عمارة البيئة التي تعتمد على تطبيق البدائل الفنية والعلمية، والإسهام في التخطيط وتصميم وإدارة البيئة العمرانية والطبيعية، مع الاهتمام بالحفاظ على الموارد الطبيعية لتأمين البيئة الحضرية والزراعية والصناعية، وتخصيص مواقع لحماية الحياة الطبيعية، أو بمعنى آخر إيجاد توازن وتكامل بين العصر البشري وبنيته المحيطة به، ضمن مقاييس المكان والزمان.

• توظيف الألوان في المباني والنشآت والفراغات، والتجانس مع البيئة العمرية، فمثلاً يستخدم مصطلح البيرو Albedo ليعريف قدرة أي سطح على عكس أشعة الشمس الساقطة عليه، وتلعب خاصية البيرو بظلال من صفر إلى واحد صحيح، وهو يقيس أسطح المباني وحوائطها والشوارع والفراغات المفتوحة، مثل الطرق وعمارات الشا ومواقف انتظار السيارات وأندية المدارس والملاعب، فمثلاً سطح له خاصية البيرو 0.5 فإن معنى ذلك أنه ينعكس سطح الأشعة الساقطة عليه، ويظهر ذلك في الألوان الفاتحة، بينما السطح الذي تتراوح خاصيته بين 0.1 إلى 0.25 فإن معنى ذلك أنه يمتص معظم الأشعة الساقطة عليه، ويظهر ذلك في الألوان الفاتحة، وكلما زادت المنوعات، الانعكاسات للأسطح والواجهات، زادت قدرته على امتصاص الأشعة الساقطة. وتفيد خاصية البيرو في اختيار الألوان ومواد الإنشاء للأسطح الأقفص والراسية في العمران، لتقليل من التكلفة الاقتصادية وتحقيق بيئة عمرانية مناسبة للظروف المحيطة.

3- التنمية العمرانية المستدامة:

اتسع مفهوم التخطيط ليشمل الكشف عن القوارق وتمييزها، وأعمالها القوارق البشري، وذلك من خلال رسم تصور إستراتيجي طويل الأجل، يأخذ بعين الاعتبار التطورات التكنولوجية والتحديات

الاقتصادية والسياسية الدولية، واتكائها على الأوضاع المحلية.

إن التخطيط عملية متكاملة من الجوانب الطبيعية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والقانونية كافة، تتم عادة على مراحل زمنية تتوقف على نوع الإستراتيجية والسياسات المتبعة، والتخطيط يعمل أداة لتحقيق أهداف التنمية الشاملة، أما التنمية العمرانية فإنها تتصدى لمعالجة القضايا القائمة والمقلعة لقطاع العمران في المجتمع، خاصة التي تتعارض مع المعايير الفنية والطبيعية المعمارية، من أجل تحسين الأمية العمرانية وتأكيد الهوية المعمارية للمجتمع.

العملية العمرانية والتعمير العمرانية المستدامة

وإيجاد الوسائل اللازمة للتوافق والتكيف مع البيئة المحيطة (طبيعيها - ثقافيها - تاريخيها - تكنولوجيها - اقتصاديها).

والتعمير العمرانية نحتاج إلى خبرات بشرية رفيعة ومعرفة الحس والملمس الفني. وتكتمل بأسلوب إداري مميز ومبتن ومطور. وخاصة في الإجراءات التطبيقية والتشعبة للأعمال العمرانية. مما يتيح منه مجموعة من عناصر الجذب العمراني (وظيفيها وجماليها) ويحقق منظومة متجانسة تكتمل بالاستمرار بين المكان بعناصره التشابكية. والإنسان مطموحه وإبداعاته المتدفقة. إن توظيف الفنون والمطابخ الإنتاجية الذاتية في الدول العربية، بحيث تصبح قادرة على الاستمرار. يمثل ضرورة ملحة. حتى يمكن استنظام المؤشرات القوية (معدل النمو في الناتج القومي المحلي - معدل البطالة - معدل التضخم هي قياس معدلات التنمية والنمو في اقتصادها التنموية. ومنها بالطبع القطاع العمراني). وكما يذكر الشاعر العربي جبران خليل جبران «لا خير في أمة تلبس ما لا تفتح. وتأكل ما لا تزرع. وتشرب ما لا تضر».

إن تحقيق الاستدامة والتواصل للتنمية يتطلبان تقدير المخاطر البيئية الناجمة عن المشاريع الإنشائية في المجتمع. سواء كانت مشروعات صناعية أو تجارية أو سكنية أو غيرها. لذلك فإن التنمية المستدامة للتوارث لا بد أن تراعي المخططات البيئية المحيطة وعناصرها المتغيرة. وذلك عند تصميم برامج ومشروعات الخطة. بحيث لا تقتصر الاعتبارات البيئية على التجهيز التقني للتطوير. بل يجب أن تعتمد إلى إعادة النظر في أسلوب التعامل مع الموارد الطبيعية. من مياه وأراضي وأحياء وشبكات وحدائق. وكذلك النمو والتنوع العمراني والسكاني والمبصر الأراضي.

إن التنمية العمرانية المستدامة تتطلب توفير التناغم بين احتياجات الإنسان ونظمته. لتحقيق رفاهية معيشية آمنة وسريعة. وبين استعمالات الأراضي والبيئة الواقع والتكامل لهذه المتطلبات البشرية. فمراعاة الإنسان نحتاج إلى حرارة في حدود 18 إلى 26 درجة مئوية. ورطوبة نسبية من 30 إلى 70%. وتوفير العمران المستنير والمريح في البيئة الصحراوية ذات الخصائص المناخية الحاسية (الحرارة المرتفعة - الرطوبة المنخفضة - الأثرية العظيمة - الرياح الشديدة - التربة المتفاوتة التماسك - ندرة المياه - قلة الغطاء النباتي) يتطلب رؤية فنية خاصة ومعالجات لاستعمال الأراضي (طرق - مبان - فراغات - مرافق عامة) تتناسب وهذه السمات البيئية والمناخية الحاسية. ففضية العمران المتجانس مع البيئة تعمل بكثير من زراعة شجرة أو وضع نافورة مياه في ساحة مكشوفة.

إن التوافق والاتزان الوظيفي والجمالي بين عناصر التنمية العمرانية والبيئة الصحراوية يجب أن يمثل محوراً جوهرية لسياسات وخطط التنمية الشاملة. لتحقيق الاستقرار والتواصل والزراعة والأمان. سواء في الشكل أو المضمون. كما أن الإفراط في استخدام الموارد الطبيعية

واستنزاف الممتلكات البيئية يؤديان إلى موجات هجرانية متوالية وفير صعبة. إضافة إلى تدفق الذوق العام والجماليات البصرية والروحية للسكان.

إن المناطق اللازمة للتنمية في الوطن العربي تصل إلى 11٪، في حين أن 78٪ من المساحة تمثل مناطق جافة وشبه جافة ووعرة. وتشابه معظم أقطار الوطن العربي في سماتها المناخية ومواردها الطبيعية وملائمتها الصحراوية، وبالطبع يتكسب ذلك على اتجاهات ومستوى التنمية ودرجة الجودة والاستدامة لهذه التنمية.

4 - عناصر التنمية العمرانية المتوازنة :

إن تحقيق الاستقرار والراحة والأمان المعيشي للإنسان هو الهدف لأي تنمية. فالبيئة الطبيعية والجميلة والمتوازنة تقود إلى الراحة النفسية للبشر، وتكون دائما للعمل وزيادة الإنتاج، وبالتالي الامتزاز

بالمكان والأرض والالتزام (منظومة التنمية العمرانية).

4 - 1 - منظومة التوازن بين البيئة والعناصر :

تشكل منظومة التوازن بين البيئة والعمران من أربعة أركان:

أ - الإنسان: يمثل الهدف والوسيلة، فمن أجله تولدت كل الإمكانيات، وبه تتحقق كل السياسات والخطط ووسائل التنمية.

ب - الأرض: فهي المكان والواقع الذي تطور عليه الأنشطة الطبيعية وبرامج المشروعات ودعائم التحضر.

ج - الممتلكات والموارد البيئية: تشكل النواحي المناخية وعناصر البيئة الطبيعية، من خلاصات وطاقة وموارد متعددة الأدوات اللازمة لتحقيق التنمية ومنها التنمية العمرانية.

د - التقنية: إن الأخذ بالأساليب التكنولوجية والتقدم المعرفي والتقني والتوظيف الأمثل لهما بما يتوافق مع طبيعة الموقع والأرض. ومكونات المكان، والتأكيد على احترام الممتلكات البيئية ومواردها البكر، يساعد على تحقيق تنمية تنسجم بالاستمرار والتوازن وتشجيع احتياجات وطموحات الإنسان في مستقبل الفضل.

4 - 2 - عناصر التفاعل الوظيفي والجمالي للعناصر :

إن تحقيق التفاعل الوظيفي والجمالي بين عناصر ومتطلبات البيئة المحيطة ومكونات العمران والتنمية المستقرة يتطلب مجموعة من العوامل يمكن تركيزها في التالي:

• أن تتكامل عناصر التخطيط والتصميم العمراني للمنشآت مع متطلبات البيئة الطبيعية أو المشيدة والتشجير، مثل تفاوت درجات الحرارة والرطوبة والأمطار وحركة الرياح، وتقلص المنشآت العمرانية (الأحمال - الارتقاعات) مع طبيعة التربة.

العناصر النحوية، والتجسيم المعماري المتجدد

● استبعاد أنماط وهيكلا إنشائية جديدة (التصميم - مواد البناء - التشييد - الصيانة) ووظائف معمارية منطوقة، سواء داخل حدود التجميعات المعمارية أو خارجها لتتكيف مع البيئة المحيطة.

● مراعاة البعد الاجتماعي والثقافي للسكان المحليين بالتنمية المعمارية (عادات وتقاليد وطهم وموروثات ثقافية وتاريخية)، وكذلك المحددات الاقتصادية لهم وملائمة التنمية مع هذه الخصائص التراثية والتراث التاريخية والحضارية.

● الاستفادة القصوى من إمكانات التحيز المكاني والجغرافي المميز للبيئة الصحراوية وانعكاس ذلك على التنمية العمرانية، مثل استخدام الطاقة الشمسية، وتوظيف الرمال للتنمية والتجذب السياحي، واستغلال الغاز والمعادن ومواد البناء للتأهية (الرخام - الأحجار - الرمال - الرمال - البحر).

● توظيف عناصر البيئة الطبيعية الفنية بالطيور والمبانيات النادرة والحيوانات البرية كعناصر جذب للتنمية الصحراوية.

● عدم تلطخ عناصر العمران (الطريق - ممرات المشاة - مواد البناء - ارتفاعات المباني - واجهات المباني والتشطيبات - اللون البني - الكتل النباتية وفراغاتها - الفتححات) مع محيطيات البيئة الصحراوية، فمثلا تكسية واجهات المباني بالزجاج أو وجود فتحات مهادسية للمباني لا تتناسب مع درجات الحرارة المرتفعة وقسوة الصحراء.

● التوظيف البصري والحسي المتناغم للبيئة المعمارية، مثل استخدام اللونين الأزرق والأخضر، سواء في الكتل الإنشائية أو الفراغات، اللذين ينفذان من حدة الصحراء وقسوتها للناحية.

● الإكثار من النباتات والأشجار والمناطق الخضراء، لأنها الرئة الحقيقية للجسم المعماري، واستخدام الأحزمة الخضراء حول التجميعات المعمارية، مثل استخدام الأشجار هي صفوف متوازية ومزبوجة بطريقة تيلاندية Staggered، والإكثار من زراعة الحشائش للحد من العواصف الترابية وتلطيف المناخ، وتوفير الظلال وتقية الهواء، فمثلا تتميز أشجار الجوزينا Casuarina والأكاسيا Acacia بالثخلة والارتفاعات العالية، وتحملها للعواصف والرياح الشديدة، وعدم حاجتها إلى مياه كثيرة لزيتها.

● الاهتمام بالتنسيق العام للعمران Landscape حتى توفير أحواض الزهور، والإقلال من المناطق الإسفلتية، وتوفير الطلقات والقاعد واستخدام البسوزات في المباني، وتقليل المساحات المقفلة، والاهتمام بأشجار النخيل التي تمثل عروس الصحراء، وزينة البناء.

٥ - الاستجابة والتكيف البيئية للتنمية العمرانية المستدامة :

تعتمد العمارة الخضراء والمعمارة البيئية، أو بمفهوم الشغل البيئية العمرانية، على تطبيق المبادئ والأسس الفنية والهندسية، والإسهام العلمي في التخطيط والتصميم العمراني، والحيوي للحيث المكاني والحدود الطبيعية التي تشمل الأرض والإنسان. ولعل الإهتمام في استخدام الموارد الطبيعية المتاحة والاستهلاك غير الرشيد للعناصر البيئية المحيطة يؤدبان إلى قيام مجتمعات سكنية وتعموية غير متوازنة وغير صحية أيضا، فالتشعور بالتوتر والقلق والإحباط، والتلوث والأمراض البدنية والاجتماعية، وعدم الإحساس بالجمالية، ولشعور الملل العام، هي نتائج لتناظر العمران مع البيئة المحيطة، وعدم تقدير ومراعاة التنمية المستدامة للأثار البيئية الموقفة، فالتبث المعماري ليس فقط مأوى للسكن أو للحماية من ظلمات الزمن، بل هو مجسد للحضارة والثقافة البشرية من الناحيتين الروحية والفنية، سواء الوظيفية أو الجمالية.

إن إحدى سمات التخطيط البيئي للتكامل هي عمليات التنسيق الطبيعي القائم على احترام الطبيعة ومحاكاة تكوينها في طوغرافية الأرض والخطوط الحرة والبيئة التي تعدد مساحاته، مع عدم التدخل في صورة خضرته وتنوعه الطبيعي، حتى يمكن محاكاة الطبيعة وعدم التأثير مع معطياتها الفطرية.

عموما، يمكن إيجاز إيجابياتهم والأسس الفنية اللازمة لتحويل التنمية عمرانية متوازنة ومستدامة في التالي:

● تحليل الموقع ومحددات الحيز المكاني المعنى بالتنمية، التي تشمل علاقة الأرض بالتضاريس والمعطيات البيئية، مثل الظروف المناخية، وطبيعة التربة وتركيباتها، وسرعة الرياح والتجاهات المرافقة، والموارد الطبيعية الكامنة من معادن ومياه وأشجار ومواد بناء وخامات تشييد، والتوظيف الأمثل لاستخدامات هذه الموارد بما يحفظ للبيئة دورها الطبيعية وحيويتها المستدامة.

● التوظيف الأمثل للطاقة الطبيعية النظيفة والمتجددة، مثل الطاقة الشمسية وطاقة الرياح، واستحداث أساليب جديدة في التخطيط والتصميم العمراني والمعماري لاستغلال هذه الطاقة الآمنة.

● أن تعكس الأسس الفنية والهندسية التخطيط وتصميم الطرق وشوارع الحركة للعمران التقنيات البيئية لهذه الطبيعة، مثل تعاضد شبكة الطرق مع اتجاه الرياح، لعدم إعاقه الحركة الضرورية وتقليل تولدكم الرمال على الطرق، واستخدام الأشجار الملائمة على جانبي الطرق، التي توفر الأمان الناحي (مصدات رياح - ظلال - تنقية الهواء) ولا تحتاج إلى مياه كثيرة للري لاستمرار النمو والحياء.

• تأكيد دور المقياس الإنساني داخل التصميمات المعمارية. من حيث ارتفاعات المباني والفراغات المحيطة. فمثلاً عندما تخفّض سرعة الحركة الآلية على الطرق والشوارع داخل التجمع العمراني، يجب أن يكون التخطيط والتصميم العمراني مؤكّدين للتفاصيل، مثل اتجاه الأسلوب الطبيعي في عملية التشجير ودرجة الأشجار على الهادين والمنحنيات والدورات، وإبراز عناصر الجذب البصري للمكان (الحواش - وهجر - أعمدة إنشائية - مظلات - مقاعد - تخطيطات - تباين الألوان وتباينها - البيروقات المعمارية. وخاصة في ممرات المشاة ومسارات الرياضة والتزج).

• تحديد الأنظمة الهندسية المناسبة لتصرف المياه، وتقدير الحمولة البيئية لموارد المياه، التي تشغل الأبنية الجوفية، ومناطق تجمع الأمطار والسيول، ومصادر المياه الطبيعية (بحيرات - أنهار) وإنشاء علاقة شعورية تنصّب بالاستغلال الرشيد لهذه الموارد. وإمكان إعادة استخدام مياه الصرف الصحي في الري وزراعة النباتات والمناطق الخضراء.

• التنسيق العام Landscape للممرات والمساحات المفتوحة. والكل البيئية المكونة للتسبيح العمراني. وتأكيد انتماع الممرات المعمارية المتاحة، مثل الهناء على الهضبات والسيول، وعدم السعي إلى تسوية الأرض للتشيد والبناء عليها، وتحقيق شكل عام للممرات يؤكد سلامة البيئة المحيطة ولا يتعارض معها. سواء في الشكل أو المضمون.

• تأكيد عوامل الأمان والراحة والعلمانية للسكان في بيئة عمرانية صحيحة، مثل توفير أماكن للألعاب الأطفال، تنويع المساحات فيها بمساحات السلامة والأمان وإعطاء الشعور بالخوف أو القلق، وتوفير عناصر الإنشائية ومراكز الخدمات العامة (مراكز خدمات - مراكز إسعاف - مراكز الاتصالات - دورات مياه - خدمات لأدوية الاحتياجات الخاصة - مراكز للصحة والطوارئ). إضافة إلى الاهتمام بالنظافة والصحة العامة، مثل توفير حاويات وصناديق لتجميع النفايات، وأن يوفر التخطيط والتصميم العمراني مداخل ومخارج سهلة لتجميع المخلفات وكيفية الاستفادة منها في خدمة البيئة العمرانية، مثل إعادة الاستخدام أو التخلص منها كعلاف للحيوانات أو سماد للأراضي.

• استخدام الأحزمة الخضراء Green Buffer Zone حول التجمعات العمرانية. فاستخدام أسوار من الصخر أو الطين أو الخرسانة حول التجمعات العمرانية في البيئة العمرانية لم يمدد ملامتها، في حين أن استخدام النباتات والأشجار المناسبة، بطرق تخطيطية شاذة، يساعد على تثبيت التربة وحماية العمران من تقلبات المناخ، ويعمل على توفير رلة طبيعية لتنقية الهواء من التربة العالقة. ويوفّر زحف الترمال، ويقلل معدلات التلوث الضوئية والهوائي، ويساعد على إنشاء الجمال الطبيعي (الشكل - اللون - الوظيفية) للبيئة العمرانية.

• أن تكون مواد البناء والتشييد من طبيعة البيئة المحيطة على قدر الإمكان. كما يجب أن تتناسب طرق التصميم العمراني والإنشائي وأساليبه مع طبيعة الإنسان. مثل طريقة الميمنة والشقعة والوضع الاقتصادي والتقاليد والموارد الاجتماعية وشكل الأسرة ومتطلبات المكان وعناصره الشواهد.

• تأمين المخاطر العامة التي تنشأ عن الحرائق أو الحوادث البرورية والكوارث الطبيعية وتوفير وسائل السلامة.

• توزيع الحرائق والخدمات العامة بتوازن وتجانس. وسهولة الوصول إليها وتشغيلها وميانتها بكفاءة.

• تطبيق المفاهيم الخاصة بالتشجير والمساحات الخضراء. مثل اختيار النباتات والأشجار الملائمة لطروف الموقع، وتزويد المناطق المشجرة بنظام الري. وبشكل دائم وثابت. واستخدام نباتات وشجيرات دائمة الخضرة. عريضة الأوراق. ومتنوعة المساحات في أعمال تسوير المواقع الترفيهية والطردية. وألا تشكل الأشجار أو جذورها أو جذوعها أو أغصانها خطراً على السلامة العامة (الطرق - الفراغات - للبادين)، وألا تتعارض مع مصابيح الإنارة وماخذ مياه إطفاء الحريق والبنية التحتية، وألا تزيد ارتفاعات النباتات الواقعة في مثلث خط الرؤية في نقاط خدمات الشوارع عن نصف متر فوق الأرض. لتوفير عوامل السلامة والأمان والسهولة البرورية. مع عزل المناطق المشجرة عن الطرق ومواقف لتتلاقى السيارات بوضوح طردياً مستمر. لا يقل ارتفاعه عن 5 أمتار عن مستوى سطح الأرض.

٦ - الخلاصة والنتائج:

العمارة الخضراء مصطلح في منظومة التنمية العمرانية الشاملة والمستدامة. يرمي إلى تحقيق التوافق والتناغم بين احتياجات الإنسان ومعطيات بيئته المحيطة. وذلك من خلال محاور مترابطة.

تشمل كفاءة استخدام مواد البناء الشاملة والناخعة في البيئة المحيطة وجمع توظيفها. مع مراعاة الثوابت والتغيرات الجغرافية والمناخية والاجتماعية والاقتصادية. والتطور التكنولوجي والعمارة الخضراء. منسجمة متكاملة العناصر. بها مساكن صحية وعريضة تلبي احتياجات الإنسان والأماكن المادية والروحية وطرق وممرات مشاة آمنة (خصوصية - تشجير - إضاءة - مظلات - قهليات - عناصر تجميلية). كما تحتوي على طرق مائي للتخلص من عوامل التلوث الطبيعي والهوائي والمائي. وتستخدم الطاقة النظيفة والطبيعية والتجديد. وتتخلص بأمان من النفايات السكنية والصناعية والضرارة.

إن مراعاة ثقافة المجتمع وشخصيته المحلية ومفرداته وقيمه الرفيعة له. وتوظيف التقنيات الحديثة في مجال التخطيط والتصميم والتشييد البناء والمعماري للمجتمع العربي يمتلك إطاراً

المعمارة البيئية والتنمية العمرانية المستدامة

أخيراً للمعمارة الخضراء، ذات البيئة الطبيعية والملائمة للبيئة والأمنة، التي تتسم بالجودة العالية والتكيف مع تطورات الزمن.

وفي النهاية فإن تحقيق عمارة مثمرة وجميلة وصحية، وتنمية عمرانية مستدامة يلزمنا مراعاة الأسس والمعايير التصميمية والتقنية السابق ذكرها، إضافة إلى احترام الاعتبارات التالية:

• يجب ألا تغدو مشروعات التنمية العمرانية العمارة البيئية وقدراتها على التجديد، وألا تكون المصلحة المادية على حساب المتطلبات البيئية الممكنة.

• أن تكوّن عناصر التخطيط والتصميم العمراني مع عناصر البيئة المحيطة، وأن يعكس التشكيل العمراني شخصية الأرض بكل جوانبها (طبيعية - اجتماعية - ثقافية - اقتصادية - بيئية)، مثل استخدام الطاقة الشمسية وطاقة الرياح في عناصر العمران، واستمرار النظام البيئي الذي يعتمد على الطبيعة البكر.

• عمل دراسة مبدئية EIA لأي تنمية عمرانية، لتقدير المخاطر البيئية، وتقليل السلبيات المتوقعة.

• أن تمثل عمليات التشجير وزراعة النباتات والأشجار الملائمة لطبيعة الأرض والمناخ السمة الرئيسية لتجميل الفراغات والطرق وجوانب المباني وحماية التجمعات العمرانية من الأخطار الطبيعية السائدة.

• أن توظف التقنية والفرصة الحديثة، سواء في التخطيط أو التصميم أو التنفيذ العمراني، بما يحقق التوازن بين القيمة والبيئة، مثل استخدام الفتحات في الكتل البيئية الثقيلة مع المناخ، وأن تحظى الممرات الأضواء الوظيفية والجمالية منها، وأن يكون التعمير في الأفضال والكتل العمرانية تأكيداً لطبوغرافية الأرض، وتحقيقاً للأهداف الوظيفية للمباني، وكذلك الامتداد بالفراغ الداخلي لتحقيق الوحدة الاجتماعية وتوفر عناصر الأمن والزراعة المعيشية.

• ضرورة استنباط واستخدام تشريعات وقوانين وضوابط للتخطيط والتصميم والتنفيذ العمراني، بما يتناسب مع طبيعة البيئة العمرية العمرانية، بحيث يتحقق التكيف والتجانس الوظيفي والجمالي بين عناصر البناء والشكل العمراني والمطالعات البيئية.

• قيام المنظمات غير الحكومية والأهلية NGOs بدور فعال في ترسيخ وتفعيل مفهوم المعمارة الخضراء وسيادتها في المستقبل في المدن العربية.

• توظيف وسائل الإعلام المختلفة في نشر الوعي والثقافة البيئية والعمرانية، ومشاركة كل قوى المجتمع لكي تكون اللامبالاة والمسؤولية الذاتية، سواء في منظومة البناء أو سلوكيات الأفراد، وتفعيل دور القوانين والتشريعات الخاصة بالمعمران وإيجاد آليات للتنفيذ والمتابعة تتسم بالحرز والجدية والشفافية.

• تطوير وتجديد المدن العربية القديمة، وإعادة تأهيل المناطق، ووضع المخططات والمعايير لحماية النسيج العمراني والطابع التاريخي والأثري، بحيث تشمل أعمال التطوير الأنشطة الحرفية والثقافية والترويحية، بجانب أعمال البنية الأساسية والوحدات السكنية.

• التأكد من سلامة مسطح وياطين الأرض المخصصة للعران والتنمية من المخاطر القائمة أو المتوقعة (زلازل - انهيارات - سهول - كوارث) عند الاضطلاع بأعمال التخطيط والتصميم والتنفيذ.

• التأكد من أن التدرج الهرمي للعناصر العمرانية والمراغات وشبكات الطرق والممرات، وأن تكون مسارات المشاة ذات أهداف مادية وجمالية واضحة ومميزة، وزيادة عنصر التشويق والجذب البصري، واستخدام موديل تصميمي (وحدة أو مجموعة سكنية) يتسم بالترنة، ويتجاس مع حدود الموقع، بحيث يتمدد وينكمش ويبنى التوسعات المستقبلية من دون إخلال بالطابع والتشكيل العمراني العام، مع وجود تنوع وتباين في التصميمات العمرانية، سواء في الكتل بتشكيلاتها الجميلة أو الفراغات بتشكيلات جميلة.

وفي النهاية، ملحق بهذه الدراسة مجموعة من الأشكال والرسومات ذات أهداف ضمنية وفنية وثقافية، يمكن إيجاز محتواها في التالي:

- الأشكال والرسومات التخطيطية والعمرانية هي اللغة التعبيرية للمصممين والمحتوى النظري والفلسفي للدراسة، كما أنها الإطار التحليلي الذي يعكس الفكرة لجميع أفراد المجتمع، بكل ثقافته أو تركيباته بسيطة ومعقدة، وبنوعيات أو تعقيد، وسواء منهجي أو أكاديمي (وقد راعت هذه الدراسة فلسفة النشوء في هذه الناحية) التي تقوم على التشكيك وطرح الفكر الجسوم قطاعات المجتمع دون إسهاب مطول أو تعقيد مطول).

- تجسيد الرؤية النظرية وإبرازها في شكل مرئي وملموس. وهذه الأشكال هي أمثلة تطبيقية فقط، لأن العمارة الخضراء والتنمية العمرانية الكثر تتعرض لهما الدراسات ذاتها مساحة كبيرة من الفكر النظري والمشروعات التطبيقية والتشفيذية المحلية أو العالمية، لذلك فإنها تروى المساحة المخصصة للنشر.

- تعكس هذه الأشكال بعض عناصر العمارة الخضراء والتنمية العمرانية المستدامة، من خلال الاتزان الطولي والأفق للوحدة التخطيطية، وعلاقتها بالفراغ، وتوافق الداخل والخارج، واستخدامات الأراضي، كما أنها صورة لمجموعة من المفاهيم التي تعرضت لها الدراسة، مثل تحقيق الهوية الثقافية، واحترام البيئة القاطنة والاجتماعية، ومراعاة الطل والتور والإضاءة والحركة والإسكانية، وتوجيه الكتل البنائية، ومراعاة الظروف والتغيرات البيئية، بما يخدم الإنسان والمكان (الأشكال 1 و 2 و 3).

- تجانس الوحدة التخطيطية المودولة لتحقيق التوافق بين الكتلة والفراغ للوحدة العمرية،

المسألة الفكرية، والتنمية العمرانية المستدامة

وهي الأولى (الشكل 1 و 2 و 3)، وهي من تصميم الباحث لمشروع التعميم الإسكاني ودراسة التكوين، الحاصل على الجائزة الأولى والهداية الذهبية للمشروعات العمرانية المتقدمة في الوطن العربي - جامعة الدول العربية - القاهرة عام 1998م.

- الملاحة والراحة وبساطة التشكيل واحترام التقاليد والتراث الحضري للفرد والبيئة المحيطة، أو بمعنى آخر مراعاة الموقع والموضع للمجتمع العمراني (الشكلان 4 و 5).

- احترام القيم الإنسانية والفكرية والحوار مع المصمم، وهو ما يعكس المشاركة المجتمعية والثقافة العمرانية (الشكل 6). كما أن الانتماء والتعدد التخطيطي للوحدة التصميمية يعكسها الشكل (7)، وذلك بتأكيد التوافق والتجانس بين الكتلة والفراغ وجمال التشكيل والحركة والعلامات البصرية الواضحة وممرات الشاة التي تجسد هي الشكلين (8 و 9).

- الشكلان (10 و 11) يبرزان كيفية حماية الأساسات ومراعاة مصادر الرطوبة والمؤثرات الطبيعية والصناعية للوحدات الإنشائية، ألا يكون التشجير عقيباً في تنسيق ونجسول المواقع والمساكنات (الشكلان رقم 12 و 13)، تعكس تجانس التكوين التخطيطي والمعماري لعناصر الاستخدام (الإنسان وثقافته - الخصوصية - كثات الفراغ - التشجير - الحركة - الأمان والهدوء، والراحة - الإسكان الطبيعية - الكثافة بين الكتلة والفراغ، وبالتالي تحقيق الوظيفة والجمال - الراحة والبيئة - الفنون - للنفس - الطرق العام - البساطة).

المسألة الخضراء تعكس المشاركة المجتمعية ونظامية التطوير ووسائل التنفيذ، وهي ما تعكسها الأشكال (14 و 15 و 16) لها الشكل (17)، فيمكن استغلال المساحات الأرضية بما يتوافق ويصالح عناصرها، وهو عبارة عن تطوير لتوجيه الوحدات والاستفادة القصوى بالموارد الطبيعية المتوفرة، مثل المياه الطبيعية أو توفير الإنشآت الطبيعية والظلال للضراعات وتوافق المباني العامة مع المناطق السكنية.

العمارة والتمسك

د. هاديان عبد الله حريش العنزي

مقدمة

إن الشمس أمة عظمى من أمم الله، كانت ولا تزال لها التأثير الهائل الأكبر في الحقل في كوننا. هناك ثلاثة تأثيرات مهمة في العمارة الشمسية خلال العصور الحضارية المختلفة، أثرت مجتمعة في التجسدية الإنسانية. في فن وهندسة العمارة خلال العصور الحضارية المختلفة، التي أدت إلى فصل التجسدية الإنسانية ووصولها إلى ما هي عليه في العصر الحالي.

يمكن تقسيم هذه التأثيرات في ما يلي: 1 - البعد الإنساني والتاريخي، 2 - البعد الأدبي، 3 - البعد العلمي. هذه الأبعاد الثلاثة أدت مجتمعة إلى ظهور تطبيقات رائعة وجديدة بالتكر من العمارة العاقلة والمحلية، سوف نقوم أولاً بشرح الأبعاد الثلاثة سابقة الذكر، ثم التطرق إلى بعض الأمثلة الحالية والحية لعمارة الشمس.

أولاً: البعد الإنساني والتاريخي

يشمل هذا البعد التحور التطوري والديني والحضاري لبعض التجارب الإنسانية في الحضارات السابقة، وقد شاء الله أن أضاع جميع هذه التحاور ضمن البعد الإنساني والتاريخي، وذلك لتشجيعها وتطويعها.

لقد تأثرت جميع الشعوب والأديان بحركة الشمس منذ بدء الخليقة، فوجد أن الشمس قد ذكرت في القرآن الكريم في عشرات من الآيات القرآنية، التي توضح عظمة الشمس كناية عن آيات الله في خلقه، فقد قال عز من قائل والقسم بالشمس إن قال لأفلسن وحققنا (صورة الشمس، آية 1)، كما نجد أن رب العزة وصف نعمة ليله برب المشرق والمغرب

(٥) استناداً إلى: قسم العمارة - كلية الهندسة والبيئة - جامعة الكويت - مجلة الكويت.

السماء والارض

﴿قال رب اشرق واغرب وما بينهما إن كنتر لحظون﴾ (سورة الشعراء، آية ٢٨) وقارة برب الشرفين والقرينين ﴿رب اشرقين ورب اغربين﴾ (سورة الرحمن، آية ١٧)، وقارة اخرى برب الشارق والغارب ﴿قال افسر رب اشرق واغرب﴾ (سورة المعارج، آية ١٠)، ويغنى النظر عن التفسير العلمي لهذه الآيات الكريمة، التي قد تعني وجود مشرق ومغرب مختلف لكل يوم في السنة الشمسية، إلا أنها، وما لا يدور به أي مجال للشك أية عظمى من خلق الله، لدرجة أن الله سبحانه وتعالى قد ذكر في محكم كتابه العزيز أن سيدنا إبراهيم قد جادل قومه ليرشداهم إلى حقيقة وحدانية الله عز وجل، عندما ادعى عبادة القمر والشمس حين قال: ﴿فما رأيكم لو كنتم عند غافلين لرايتم ربكم﴾ (سورة الحجر، آية ٨٥) ﴿فما رأيكم لو كنتم عند غافلين لرايتم ربكم﴾ (سورة الحجر، آية ٨٥) (سورة الأنعام، الآيات ٧٧ و٧٨).

ولذلك فإنه من الطبيعي أن يترجم الإنسان النظري مدى انبهاره بمعجزة الشمس وحركتها المذهبة في بناء مساكنه كما هي الحال عند سكان الصحراء من مواطني أمريكا الأصليين، وكما هي الحال عند سكان مدينة الجزيرة العربية، حيث يقومون بتوجيه بيوتهم نحو جهة الجنوب، حتى تستفيد بحدود استطاع من الشمس المنخفضة في الشتاء، وتلقي بسهولة الشمس العالية في الصيف. وقد لاحظ أن هود الأنصاري (Assadi native american) في أمريكا الشمالية (USA، Mexico, Yucatan) استغلوا مناسبات الحمل الطبيعية، التي لها أهمية جنوبية طبيعية لتفرض تسمية، التي ارتبطت بحركتها في موضع في الشكل (١)، الذي يدل على دورة يدوية بدعية بحركة الشمس وعلاقتها بالسموات والأقمار من قبل الإنسان النظري.

أما قائلوها الشفاهي في الشعوب فوجد يدي في مظاهر شتى عند العرب في الجاهلية، فالشمس هي الرقة وما توحي به من معاني الأثونة والأمومة، وما ترمز إليه من خصوبة في عالم الجنب والحل، ولذلك منوها في شكل امرأة عارية (مجينة، ٢٠٠٥)، وهي الفرس، وقد كانوا يمدون إليها صورة الفرس نذرا، كما هو عند قدماء المصريين، حيث إنهم انهمروا عيكل الشمس وهي وسطه فرس من جوهش أزرق عليه صورة الشمس من ذهب أحمر (مجينة، ٢٠٠٥). ومن الغريب عند العرب أن يترنم بحر الخيل بالشمس، كما يذكر في قصة سيدنا سليمان والخيل الأخضر التي خرجت من البحر، وهذا ما يفسر تسمية الشمس بذلك، والتخيل بالذكوات، كما يذكر في القتل الجاهلي عن داحس والقبراء، الذي قيل فيه: «جوي الذكوات غلاب» (مجينة، ٢٠٠٥). ولقد سمي العرب الشمس بالجارية والغزالة، فهي إذن تنتمي إلى جنس الإناث الذي يمثل الجمال والرقة. ولذلك افترضت الشمس بالخطاب الشعري الجاهلي في وصف النساء، كما قال امرؤ القيس:

المصري (Tabb, 1984)، ويتمثل الظهم العميق لحركة الشمس عند قدماء الشعوب التي قطعت أيرلندا حيث يوجد معبد نيوفرنج (Newgrange, Ireland)، فقد قام من بناء بعمل حساب دقيق لشروق الشمس لفترة 17 دقيقة داخل المعبد في يوم الانقلاب الشتوي، كما هو موضح في الشكل (٢).

أما بالنسبة إلى التأثير التاريخي الحضاري، فعلاوة على ما ذكرناه بالنسبة إلى قدماء المصريين نجد أن حضارة بلاد الرافدين استفادت من معرفتها بحركة الشمس في بناء المدن ذات التخطيط الشمسي، فنجد أن مدينة أوربلا خططت مع الأخذ بنظر الاعتبار الاتجاهات الجنوبية المياني، مع بناء الأروقة والأحواض أو الأتية الداخلية. وكذلك كانت الحال في حضارة الهند القديمة، كما هي الحال في مدينة الموهنجو دارو (Mohengo Daro, Indus Valley) في وادي الأنديس في البنجاب، كما هو موضح في الشكل (٣). ونجد أن الأمر أصبح أكثر وضوحاً في حضارة اليونان القديمة، كما هو واضح في مدينة بريزي (Priest) وأولينثس (Olynthus)، حيث طبع الإسريق أفكار الفلاسفة العظيم مثل فيثاغورس (Pythagoras) وسقراط (Socrates) في العمارة، ونقرأ مثلاً ليفيثاغورس أن العمارة الناجحة هي العمارة التي تتأثر بالتغيرات المناخية المختلفة، كما هو مقروء في عبارات الشهيرة التي ذكرها في كتابه المعروف عن العمارة التي ذكر فيها: «أن بعض تصميم المنازل قد تكون مناسبة لبعضها، بينما يصلح الآخر لإسبانيا، بينما يختلف الثالث لزوماً...»، فإنه من الواضح أن تصميم البيوت يتبع الاختلاف المناخي» (Lechner, 1990)، ويجب أن نوضح هنا أيضاً أن الفيلسوف اليوناني العظيم سقراط قد وضع أهمية الاتجاهات الجنوبية في المباني فقال: «إن الشمس تلهم معابدات البهوت ذات الاتجاهات الجنوبية في فصل الشتاء، بينما تكون الشمس عالية في الصيف، حيث يظل المسكن الطال» (Tabb, 1984) وتوضح هذه العبارة الفلسفية اضطعية الاتجاهات الجنوبية في العمارة الشمسية، واللافت في هذه العبارة أنها يمكن إثباتها رياضياً كما سيأتي ذكره لاحقاً. وقد تأثرت العمارة اليونانية كثيراً بعبارة الشمس وبأفكار فلاسفتهم كسقراط وفيثاغورس. وقد بدأ هذا التأثير جلياً في تخطيط المدن، كما هو واضح جلياً في مدينة بريزي وأولينثس، حيث إن التخطيط اعتمد على توجيه واجهات جنوبية لكل منزل في المدينة. كما هو موضح في الشكل (٤).

وقد يطول الكلام هنا عن العمارة اليونانية، ولكن من المهم القول إنها أثرت كثيراً في حضارة الرومان في العمارة، فنجد على سبيل المثال أن الرومان استفادوا من الطاقة الشمسية في بناء الحمامات، كما هو واضح في حمامات بومبي (Pompeii) وكاراكولا (Caracalla) في هرقليو (Herculaneum) الشهيرة في القرن الأول قبل الميلاد.

وهكذا نجد أن الحضارات السابقة قد تأثرت كثيراً بعمارة الشمس، إلى أن يصل بنا الطيف إلى الحضارة الإسلامية التي طبخت عمارة الشمس في كل مسكن، من طلال بناء الأبنية الداخلية في المساجد والمدارس وحتى البهوت البسيطة. مع تفسير التوافق الطقة على الخارج وتوجيه الانشاء نحو الأبنية الداخلية يطلق بيئة جملة ومهذبة ومريحة في الداخل. كما هو واضح في البيوت الكويتية القديمة. وهناك أمثلة كثيرة في الكويت يمكن مشاهدتها كما في بيت السمو وبيت البندر وكذلك في بيت لوزان. ومما هو جدير بالذكر أن المسلمين هم أول من استخدم الواحبات الذكية لعلاج تأثير الشمس في المساحات الداخلية. كما هي الحال في غرناطة، حيث انهم عالجوا استعمال الزجاج بطريقة تقلل من تأثير الحرارة الصاعدة لدخول الشمس مع الاستفادة من الإشعاع الشمسية (Almalki, 2001). كما هو موضح في الشكل (٦). وأحب أن ألفت أكتيك الفائق الكريم إلى أن استعمال الزجاج في عمارة الشرق الأوسط، وهي موطن اكتشاف الزجاج، استغرق آلاف السنين. ولم يستخدم إلا بعد معالجة المشاكل البيئية الصاعدة لدخول أشعة الشمس كالحرارة والتوهج المسببين لجهد العين.

أما بالنسبة إلى العمارة الحديثة فتح اقتراب الثورة الصناعية، نجد أنه حدث إهمال لعمارة الشمس والعمارة البيئية عموماً. فلم يعد هناك حاجس التجانس بين المبنى والبيئة ولا حتى الاعتماد بعلاقة نطق الحياة بالعمارة. فمن أمثلة هذه العمارة ما يسمى بالعمارة الدولية (International Style) التي شنت بسبب تدمير نطق الحياة ونشوء طبقات البورجوازية. ومن هنا جاء رجل الأعمال الأمريكي وما زال يدرس في جامعة ميتشغن، ألفر وسا زال يؤثر في العمارة في الكويت والعالم العربي (عياض ٢٠٠٥).

ومن اللافت للنظر أن العمارة الدولية قد تطلعت حتى في الأساطير السياسية العالمية. فتجد على سبيل المثال أن مبنى الأمم المتحدة في نيويورك، يمر عن نمط معماري دولي. بتعمد فيه التجانس بين الشكل المعماري والبيئة. فهذا المبنى، الموضح في الشكل (٧)، ذو واحبات مضمخة على الشرق والغرب، مما يؤدي إلى الإفراط في استهلاك الطاقة في التكييف. هذا وقد حملني أحد أصدقائي الذين عملوا في هذا المبنى لبعض الزمن، وهو الدكتور فطري شهاب، عن مدى الإزعاج الذي كان يشعر به بسبب ضعف أداء التكييف. لدرجة خروج بعض الموظفين قبل نهاية العمل. والملاحظ لتوجيه هذا المبنى (انظر الشكل ٧)، أن لسيوره (المبنى) ٩٠ درجة سيودي إلى نجاح تام في تبنى عمارة الشمس، مما يسبب توجيه الواحبات الزجاجية المضمخة نحو شمس الجنوب والشمال، وهو ما منسوب خلية توهير حمل التكييف وزيادة معايير الراحة.

إن اهتم مواقع العمارة الحديثة نجد أن نزعة الانقياس تكاد تكون هي السائدة في الواقع المعماري الحديث. أما مدى نجاح هذا الانقياس فهيمده مدى العلاج البيئي الذي قام به

المصمم، كاستثمار للوضع المناسب والتوجيه الجيد والتظليل مع استعمال المواد المناسبة. ولذلك يجد النتائج للمعمارة الحديثة أن هناك طيفاً من التمازج والأساليب والأشكال المعمارية، حسب معالمتها وتأثيرها بالمعطيات المناخية.

هذا الطيف يمكن وصفه وتوضيحه بثلاثة مبانٍ عالية وهي السيجرام (Seagram Building) ليس فانديورا (Mies van der Rohe) والموضح في الشكل (A)، وهو يعالج التطرف والابتعاد عن التأثيرات الشكلية بالطرق البيئية والمناخية، ومن الملاحظ أن هذا المبنى أنشئ عام 1957، ويعتمد كلياً على البيئة الصناعية في توفير ظروف الراحة للسكان. هذه البيئة الصناعية تتمثل في الاستعمال المفرط للطاقة الكهربائية للإضاءة والتكييف، والتي كان من الممكن تقليصها بشدة لو كان المصمم أخذ في الحسبان الاعتبارات البيئية والمناخية في أثناء المرحلة التمهيدية من التصميم. أما الوساطة في ثنائي الشكل والأداء المعماري للطرق المناخية والبيئية فيتمثلها مبنى التاركن (Larkin Building) لفرانك لويد رايت (Frank Lloyd Wright) كما هو ظاهر في الشكل (A). هذا المبنى بُني عام 1903 ويعتبر أول مبنى مكيف في العالم، فقد استغل المصمم التكييف اللاتري (Evaporative cooling) لتوفير معايير الراحة. أما مدى تأثير هذا المبنى بالبيئة فيتمثل الاستغلال للإضاءة الطبيعية وإعلاقه المحكم عن التلوث الخارجي، حيث إن المبنى يوجد بالقرب من مصدر لتلوث الجووي (Molloy, 1993).

المبنى الثالث الذي عمل به المصمم الظروف البيئية في السبب الرئيسي للشكل النهائي للمبنى هو لوين وايت (Lewin White) في الشكل (A)، وهو أنشئ عام 1894. ففي هذا المبنى ظهر أول درس اختاره المصمم لزيادة التهوية والإضاءة الطبيعية لرفع كفاءة ومعايير الراحة (Molloy, 1993).

تاليا: البعد الأدبي

إن التأثير الأدبي في معمارة الشمس يتمثل في الأعمال الشعرية والفنية التي أنجزها علماء الشعر في الحضارات المختلفة، التي شكلت تحدياً كبيراً للمعماريين. هذه الإنجازات الشعرية في وصف الطبيعة والشمس كثيرة، هذا وقد ذكرت مبيناً في محور الثقافي بعض الاقتباسات الشعرية التي ظاهراً بعض الشعراء العرب في الجاهلية، والتي قرنت الشمس بالأنوثة والجمال والرفقة. ولذلك اقترنت الشمس بالخطاب الشعري الجاهلي في وصف التمتع، وكان أجمل ما قيل في الثوران جمال المرأة بالشمس هو ما قاله طرفة بن العبد في وصف حبيبته خولة في معلقته المشهورة كما ذكرته سالماً:

ووجهه كسنان الشمس المثلث وما بها

عالمية نفسي اللون لم يثنى خلسه

(الفاضلي، 2001)

ولكنني اطقت ان افصل بين الشعر في الحور الإنساني والشعر في الحور الأبي لسبب اثنان فالأول بوصف نشاط الشمس بالطبيعة، وعلاقته بوعي الكائن وإمكان مشاغلته في الشعر الصوفي بالنفن المعماري ذي الطبيعة البصرية. فتجد أن معظم الشعر العربي كالتنبي وصلوا علاقة الشمس بالطبيعة بطريقة صوتية وشاعرية مرهفة كما قال المتنبي:

فجبرت قلبه حجب الشمس عني

وجعلت من الضياء بها كسفا

والذي الشمس منها في ثوبني

فلا تفسروا لتفسروا من البهتان

(ديوان المتنبي)

فإن البيهقي السالفين يصفان علاقة الشمس بحركة الإنسان تحت الأشجار الكثيفة، التي سبب لها خلها مع الشمس سطوتها على جسده كالذئاب النهمية، التي كانت تهرب من أنامله. هذه الصورة الشعرية نصف فراقا في مثل الجمال والراحة، كما قد يتضح في الشكل (٩). فهي توضح تسمية متعددة الأبعاد بين الإنسان والفرغ والبيئة المحيطة. مينة وعيا وإدراكا مطروحين بل الكائن الذي نزل به الشاعر إحصائه بالصحة والحرية. وتدل أيضا على معرفة شاعرنا المتنبي بالواقع الذي كان يدركه في أثناء سفره إلى فارس. وسيرة وشعب بوان. الذي فضله على بقية الأماكن. كما شغل الربيع على طية الأرملة. إذ قال:

مفاتي الشيف طوبها هي الشافي

بمنارة التوبع من الزمان

حينئذ تحركت قريحته وأطلق النان تحسه الرفع بوصف علاقة الشمس بالكائن والفرغ الذي تحتويه هذه الطبيعة.

هذه الصورة الشعرية التي نالها الشاعر تعلق تعديا واضحا للمعماريين لكي يحاكيوا علاقة الشمس بالإنسان وبالفرغات والسطحات البنائية، بحيث تعلق صورة شية ضمن سياق طبعي يوفر الراحة والسعادة. كما نجح شاعرنا الرفع المتنبي في وصف سعاده، إذ حركت الصورة الجمالية شاعريته الرفع، حتى أنه خاف أن تهرب قريحه الأصيلة من شدة جمال الطبيعة، عندما قال في القصيدة نفسها:

طبت فسمو سائنا والخسيل حسني

خسيليت وإن كسر من من الحوران

ولا يهولنا في هذا المسند أن نوضح مخالفة شاعرنا المتنبي في خوفه من هروب الخيل الأصيلة التي ذكر أنها تكوم من الهروب. ولكن الشاعر هنا نجح في خلق دراما شعرية لإيصال الفكرة التي يمكن تمثيلها في دراما شمسية في العمارة. كما هي الحال في أي فكرة معمارية

درامية أخرى، فمن الواضح أن النجاح العملي للشاعري يكون في خلق توبوغرافيا توهر علاقة طبيعية بين الشكل والتور والظل والتضاريس (Tass 1977). هذه العلاقة لابد أن توهر حساً بالتكامل والجمال والجلال ليعطي مشهداً جذاباً للأبعاد الحسية المختلفة، كالمنظر والشمس والإحساس بالحرارة والرطوبة والزمن (Fisch and Bobenhausen, 1999).

المجلد: ١٠٠

إن التأثير العلمي كان له أثر كبير في تطوير عمارة الشمس في العصر الحديث، ومع أن حساب زوايا الشمس كان معروفا منذ زمن قدماء المصريين والبابليين، إلا أن فهم مسار الشمس من قبل العلماء والمباني أخذ مراحل كثيرة إلى يومنا هذا، حيث إن لطيلة العلم في هذا العصر فوجئنا بالعلاقة المعقدة بين الحسابات الشمسية، التي على أساسها يستطيع المعماري أن يصل إلى التصميم الأمثل. وقد بدأ هذا العلم بالتطور السريع منذ عصر النهضة، وتحديدا بنظرية العالم البولندي نيكولاس كوبرنيكوس (Copernicus) في عام 1543م، التي توضح نظرية مخالفة لعقيدة الكتيبة، الجدير ذكره أن نظرية كوبرنيكوس تعتمد في حلها على أعمال المسلمين والإغريق الذين سبقوه بمئات السنين، وهذه النظرية فشلت فوراً الكواكب حول الشمس، كذلك تنمى في أن الكواكب الأبطأ لها مدارات أبعد عن الشمس.

ولكن ما يهمنا في هذا الصدد هو أن العلم الهندسي وصل إلى التطور الذي نحن بصدده الآن، الذي يدخل المعماري "لخبره" في الأمور في هندسة وعملارة الشمس، حيث إن أي طالب عمارة يستطيع أن يعلم البيانات اليومية المختلفة للشمس، وتأثيرها في مسطحات وظلال المباني، كما أننا نستطيع أن نقدر كمية الطاقة الشمسية الساقطة والتخلفات داخل المباني، والتي لها تأثير مباشر في عامل الراحة واستهلاك الطاقة، والتأثير الطبيعي يتضمن أيضاً الاعتبارات وبرامج الكمبيوتر التي تتبع للمعماري والهندس تجريب أساليب وطرق وأشكال مختلفة، ثم نرى متابعة حتى منذ عشر سنوات سابقة، وهذا الجانب من التطورات لا يترك للمعماري أي حذر لعدم استغلال هذا الأدوات البديلة من التطور الحضاري للإنسان، وهناك أمثلة كثيرة من أعمال طلاب قسم العمارة في جامعة الكويت استغل فيها الطلبة الأساليب العلمية الحديثة لهندسة وعملارة الشمس في الوصول إلى الشكل النهائي للتصميم، كما هو موضح بالشكل (١٠)، الذي يوضح استخدام طلبة قسم العمارة بجامعة الكويت للجهاز الشمسي، لتجربة الظل والظلال على مسطحات المباني المختلفة، واستعمال أجهزة الحاسوب لحسابات استهلاك الطاقة وحركة الشمس أيضاً، ولا أحب أن يفهم القارئ أن هذه الأساليب العلمية تحد من موهبة المعماري، بل يجب أن نستخدم كأداة لتجربة أشكال وأساليب جديدة مختلفة في وقت طواس.

هذه الأدوات الجديدة لم تكن متوافرة في السابق، وقد تكون أحد أسباب تطور المنظور الجمالي في العصر الحديث. وقد ساعدت هذه الأدوات على فهم التصرف الحراري والمنظري للأشكال الممتدة في العمارة، كما هو موضح في الشكل (١١)، الذي يوضح أحد الأشكال المثالي لتوفير الطاقة في المباني السكنية. كما استعمل طلبة قسم العمارة بجامعة الكويت جهاز الشمسي وبرامج كمبيوتر مختلفة لدراسة حركة الشمس، ومحاكاة استهلاك الطاقة في المباني السكنية في الكويت، كما هو موضح في الشكل (١٢).

وأحب أن أوضح أن استعمال الأساليب الرياضية / الهندسية (Geometry) في حساب زوايا الشمس وكمية الأشعة الساقطة على مسطحات البناء قد يكون من الضروري، يمكن في بعض الحالات التي لا يستطيع أي متخصص أن يفهم بدونها. وأنا أعتقد أن الأسلوب الرياضي هو الأسلوب الأمثل لجعل المعماري يصل إلى استراتيجيات والتدوير فكرة عمارة الشمس، ومن ثم الوصول إلى بدويات العلاقة الهندسية بين البيئة والفراغ المعماري. على سبيل المثال، يمكن ببساطة إثبات عبارة مقولات الهندسية، التي ذكرتها سابقاً، والتي تشرح أفضلية الاتجاهات الجنوبية. بأسلوب رياضي بواسطة الحاسوب، كما هو موضح في الشكل (١٣)، الذي يمثل شكلاً بيانياً كمية الطاقة الشمسية اليومية الساقطة على الاتجاهات المختلفة في مدينة الكويت، أو أي مدينة تقع على خط عرضي 29 درجة. هذا الإثبات الرياضي يدعم التطور المنطقي الفلسفي لعمارة الشمس، وأثبت بالدليل القاطع أن الاتجاهات الجنوبية تحصل على التعصيب الأكبر من أشعة الشمس في الشتاء، وذلك بسبب زوايا التماس المخفضة والزاوية العرضية لهذه الأشعة، بينما تكون (الاتجاهات الجنوبية) أقل عرضة للشمس بكثير في فترة الصيف، وذلك بسبب ارتفاع زوايا الشمس، وما تؤدي إلى تقليل كمية الإشعاع الساقط اليومي على السواء.

وهنا أريد أن أؤكد أن الفكر الرياضي / الهندسي لعمارة الشمس لا يمكن شبيهة بمعمول عن الفكر الجمالي المجرد، الذي سيؤدي حتماً إلى نتائج معمارية أصعب وأخيراً متكاملة. لذلك فإن أهمية نهج تأثير الشمس في الشكل المعماري من وجهة نظر إنسانية وأخلاقية تتمثل في نقل العنصر المزهق المعماري كالفن. ونقل الحس الهندسي المعماري كمرحلة أخلاقية وبيئة واقتصاد. في توفير الطاقة والمساهمة في تقليل الاحتباس الحراري والتلوث، فقد أصبح من البدعي والعلوم في الأوساط العلمية والسياسية تأثير التصميم البيئية السليمة، والتي تعكسها العمارة الأخلاقية المتمثلة في العمارة المولدة، على ظاهرة الاحتباس الحراري المصاحبة لتلوث الناتج عن الحرق اللاعقول للوقود، كما هو موضح في الشكل (١٤).

ويجب أن أؤكد هنا أن أساسيات الجمال الهندسي في عمارة الشمس تلخصت في أفكار بعض الكتاب والفلاسفة في العصر الحديث، كما وضعها جيمس ماكليستون فيتش (James Maitson Fitch) حيث قال:

«إن التعبير في العوامل الفيزيائية يجب أن يتعدى حدود الحواشي ليرجع كخاتمة الراحة في المباني» (Fisch and Bohrenhausen, 1999).

والغرض من هذه المعمارة هو أن يقوم المصمم بدراسة تأثير المبنى بين الأنظمة المعمارية المختلفة، التي ستؤثر في الشكل النهائي. في الأداء الحواري في أكثر من سياق اقتصادي وموقعي وجمالي. والواضح في هذه الفلسفة هو حتمية الحاجة إلى التجربة الجمالية في أكثر من سياق هنسي. لذلك يجب أن يهيئ المصمم للمعمارة الثقافية حاجة المعماري إلى الثقافة الهندسية للظهور، التي تمكنه من توليف الأنظمة الهندسية المختلفة في سياق جمالي يتناغم مع البيئة الداخلية والخارجية للمبنى.

أما رالف نولز (Ralph Knowlton)، الكاتب والمعماري الأمريكي الشهير، فقد بين فلسفته للعمل إذ قال: «مع أنه من الحقيقة أن التصميم يعتمد على الخيال، فإن الخيال بعد ذاته يجب أن يتبع مرجعيات تعتمد على مصداقية أخصر ما توصل إليه العلم» (Fisch and Bohrenhausen, 1999). وما يقصده المعماري نولز هنا هو استعمال آخر ما توصل إليه العلم من نتائج رياضية/هندسية واستغلال الحاسوب لمعرفة تأثير العوامل البيئية في أشكال مسطحات البناء المختلفة. ومن ثم تأثير ذلك في السياق الجمالي، الذي بدأ بالخيال المؤطر بمنطق آخر ما توصل إليه العلم. وهنا يجب أنؤكد أن هذه الفلسفة تقترح وجود أصل الجمال الفني والفوضي في الوظيفة المعمارية (Functional Efficiency).

أما مارغريوت بروير (Margaret Bryer)، فقد قال: «إن الحدس ليس يجب التعامل معها كإداة جمالية معمارية توضح شاعلية المبنى والمعماري على حد سواء» بحيث يمكن فهم وجودها في المبنى بوجد العمود الدوري (Doric columns) في العمارة اليونانية (Lanchester, 1998).

هذه الفلسفة الجمالية تدور عن الهوية المعمارية التي وفرتها أداة التظليل (Shading Device)، التي شيد إلى الأبدان الشخصية المعمارية كعنصر، وهي عنصر الأحيان للمصمم على السواء. ويمكن التحدث عن مبان كثيرة ذات هوية واضحة قلعت فيها أداة التظليل بالعمود الرأسي في رسم هذه الهوية. كما هي الحال في العمارة الإسلامية في مصر، حيث قلعت الشريعة بالعمود النازل في رسم هويتها. كما هو موضح بالشكل (١٥). وأذكر في هذا الصدد أن بعض أدوات التظليل هذه تركت بصمات واضحة على معمارية مشروطة بأسماها، وأحد هذا في أعمال المعماري الفرنسي لي كوريوسير (Le Corbusier)، خاصة أعماله المشهورة في مدينة شانديجر الكشميرية، حيث استخدم كلبسات الشمس التي أسماها (Brise-soleil) (الشكل ١٥). وقد أصبح استعمال كلبسات شمس لي كوريوسير لغة معمارية في كثير من المباني في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي في دولة الكويت، كما هو واضح في حرم جامعة الكويت - الخالدية، الموضح في الشكل (١٦). والتي تظهر أيضاً تشابهاً كثيراً مع عمارة ريتشارد نورثا (Richard North).

أمثلة عن عمارة الشمس في العمارة الحديثة

يستمرش هذا الجزء من البحث إنجازات كبار معماريي العصر الحديث في عمارة الشمس، ولا أريد أن أسترش أو أخوض في الجمال المعماري لهذه الأمثلة، ولكنني بسدد عرض بعض الأفكار

المعمارية، التي تتبنى التكامل بين الطوائف البنيوية، التي تمثلها الشمس، والشكل المعماري للعبنى. وهناك أمثلة لبيان في العالم كان للشمس الدور الرابع في صياغة شكلها، كما هو جلي في أعمال لي كوريوسبير (Le Corbusier) وريتشارد نيوترا (Richard Neutra) وأوسكار نيماير (Oscar Niemeyer) وبول رودولف (Paul Rodolph)، واي إم بى (I. M. Pei).

١ - لي كوريوسبير

أعمال لي كوريوسبير في عمارة الشمس واضحة في تصميمه مدينة شانديجار الهندية، التي استخدم فيها الطل كمادة وليس كنتيجة، كما هو موضح في الشكل (١٧). والمعروف عن لي كوريوسبير أنه اهتم بعمارة الشمس، وجعلها مهمة معمارية بعنة كما أسترشها في عبارته الشهيرة: «إن الاهتمام بالشمس مهمة العمارة الحديثة». فقد استعمل أداة الطل لإبراز الهوية المعمارية نتيجة للعناية الطبيعية. فقد أوضح شخبة العلاقة بين النور والعملة، التي توضح قوة الكتلة والفراغ فالشمس يجب استعمارها حتى لو كانت مصدر تهديد بصيف الصحراء. فالحوادث في مباني لي كوريوسبير لم تكن مجرد عنصر شكلي بحث وواجهات صماء، ولكن كانت عنصر تعبيري لها. كما هو موضح في الشكل (١٨) لعناصر التنظيل للسعادة (Bonne-saïté) ولا يولتي في هذا السياق أن أذكر بوسمة لي كوريوسبير الشهيرة، التي بين فيها الشمس بوجهين. فهي مدينة في جزء من العام، وحسم في جزء آخر منه. الطائفة في الشكل (١٨).

وقد اعتبرت أن الشرب مثالا آخر لعمارة لي كوريوسبير الشمسية، موضحا بتصميمه لدير Moutier كما هو موضح في الشكل (١٩). هذا الدير يحلّي الشمس بقوة وقد طوره المصمم بطريقة سريعة وواضحة، ولكن يجب أن أذكر هنا أن نوع العمارة قد خدم المصمم كثيرا في خلق هذا التعبير الدرامي. وقد اتهم المعماري هذه الفرصة، التي قد لا يحصل عليها في القبة البنيوية والتجارية، والتي يكون الملاك الشغل شديدا بسبب رغبتة في الموائد الثلاثة السريعة، وهذا دليل على إحساس لي كوريوسبير بالتزامه الفني. عندما وظف العلاقة في مشروع عمارة الشمس رمزيا ووظيفيا. وقد شطت هذه العلاقة في إمالة الواجهة الجنوبية باتجاه الأرض، لكي توفر التنظيل الذاتي للعبنى، وتقل من وقع الشمس عليها. وبذلك كسب حالة براعية من الطل والنور والشكل والفراغ، ولو أضفنا النظر في الحل البراشي/ الهندسي للشكل المعماري لهذا الدير لوجدناه الحل الأمثل للتنظيل الذاتي. وهناك أمثلة أخرى استخدم فيها الفكرة نفسها، كما هو واضح في أعمال إي إم بى (I.M. Pei) والفرصة في الشكل (٢٠).

٢ - وينشاو نيوترا

أما بالنسبة إلى أعمال وينشاو نيوترا Richard Neutra فهو موضح في الشكل (٢١). على هذا المثال تمكن المصمم من صمم فروع لخلق مكان خارجي في الطبيعة ليتمتع بها إنشائها بين الخصوصية الداخلية والعمومية الخارجية. وقد عبرت إسقاطات الظل والتور للعناصر الهيكلية للمبنى هذا المجال الواسع، الذي بدأ كآلة عنصر ترحيب أو تهيئة للدخول أو الخروج من المبنى. ولتعتبر هذه أمثلة عمرونية لتهيئة القادم القادم من وإلى المبنى أو المكان. والجدير بالذكر أن هذا الحل ما كان ليحصل لو لم يوفق المبنى التوافق الصحيح على ضوء علمه لمعارف الشمس.

٣ - أوسكار نيماير

المثال الآخر الذي اعتقد أن به أفكارا للمعمارة الشمس هو بعض أعمال أوسكار نيماير (Oscar Niemeyer)، الذي يوضحه مبنى الكوبان Copacabana، الذي بني عام ١٩٥٧ والتواجد في الشكل (٢٢). هذا المبنى ضخيم وعمودي التسمية وهو حائط منحني، وقد سبب اعتناء المصمم في لبس المبنى وخلق التناوب الذاتي وقد عمل هذا الانحناء على كسر القل وتقديم عنصر تشويق بين علاقة الشمس والكتلة. والتشاهد للمبنى يجد استخداما موقفا لأداة التنظيم في الواجهة المبنية التي استخدمها المصمم لتزر جانب البعد الإنشائي من خلال تشريحها إلى شرائح ذات ميلان وانحناء. المبنى الواسع الذي كان من الممكن أن تتج لو ترك الجدار مصمما وبلا ملامح أو حوافه وقد استطاع المعماري أن يغير في الطراز التكراري لأداة التنظيم. بحيث القاع في طابقين ليقل من مثل التكرار والتواتر.

٤ - ويليام بيرد

ومن الأمثلة التي اعتقد أن المصمم نجح فيها في تقليل سقوط شعاع الشمس عن طريق إضافة التواجد جهة الأرض هو أحد أعمال المعماري الشهير ويليام بيرد (William Beard)، على غرار أعمال زميله سالفى الذكر لي كوربوسيه وأوسكار نيماير. ولكن المصمم في هذا المبنى أراد أن يميل شرائح الطوابق الممتدة في التواجد فقط. وهناك زمرة شديدة في هذا المبنى يوضحها الإنحناء القوي للقصود المائل الذي يشير إلى استعانة نامة للشمس الواضحة في الشكل (٢٣).

٥ - عمارة الشمس في دولة الكويت

وقد اعتبرت أن أهم الأمثلة الحديثة عن عمارة الشمس في دولة الكويت بما تلخصه ثلاثة مبان هي: مبنى وكالة الأنباء الكويتية، مبنى مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، ومبنى مجمع البنوك. ففي مبنى وكالة الأنباء الكويتية مثال جميل عن عمارة الشمس. فلهذا نجح المعماري TAC في هذا المبنى أسلوبا وبكلا يكون سقواطي الداخل، لتبنيه الموقلة الخاصة بواجهة المباني

الشمسية، فإن الشمس تستخدم مساحات البيوت ذات التوجيهات الجنوبية في فصل الشتاء، بينما تكون الشمس عالية في الصيف، حيث يقوم السقف بخلق الظل، مع حلول مكملة بما يتناسب مع برنامج المشروع نفسه وسيفاهه الوظيفي، كما هو موضح في الشكل (٦٤).

أما بالنسبة إلى مبنى مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، والبنين في الشكل (٦٥)، فقد اختار المصمم TAC توجيه المبنى للداخل، لثقت الانتباه نحو البيئة الداخلية المرئية والمريضة، وعزل المبنى عن البيئة الخارجية القاسية التي يمثلها شارع أحمد الجابر في فترة الصيف، فلم يكن في مرحلة تطوير المبنى وبناؤه أي عناصر جمالية أو بيئية جلابة في الخارج، ويوجد التطوير إلى هذا المبنى فدرس تظليل نوعية موصعة بالنبوت الفاترة في التوجيهات، مع استعمال الزجاج كأداة لتظليل البيئة لتقليل اختراقات أشعة الشمس للداخل.

المبنى الثالث، الذي يعتبر أفضل عمل برع فيه المعماري في استعراض مقدراته البيئية، في مجال تراثي وسياسي واجتماعي ومباني في آن واحد، هو مجمع البنوك الواقع في مركز مدينة الكويت، والتظاهر في الشكل (٦٦)، فهذا المشروع يعبر عن قرار شعبي صلبه للعنصر في إرجاع البرج الجنوبي نحو الجنوب بحيث يظل من قبل البرجين الشرقي والغربي طوال اليوم، وقد خلق المصمم التظليل الذاتي من خلال التوجيه والتوزيع المصححين لكل انباني بشكل عام، مما سبب زيادة نسبة الزجاج الشمسية، التي تكاد تكون مثقلة في معظم النهار في وقت الصيف.

لقد استطاع هذا المصمم الماهر (3004) أن يعمد أكثر من مكسبه نظراً إلى دراسته الوافية لطبيعة الموقع العام، حيث كاد يول العناية الشديدة مع تأثير المشهد من داخل المبنى على الرموز التاريخية والدينية، والثانية وأساسية للثقافة الكويتية، حيث استقل موازاة عبدالرزاق التاريخية، الواقعة محورياً باتجاه الشمال، لتوجيه المبنى باتجاه محور شارع مبارك الكبير، لتنتجه إلى سوق الأوقاف المالية وسوق الناح القطاري، ثم إلى مسجد الفولة الكبير، ومنتهيا بقصر السيف العاصم، الذي ينتهي بجون الكويت، والذي بدوره يمثل مشهداً مركباً من الرموز الجمالية والبيئية والتاريخية والدينية والسياسية، ومما يشير الأسف أن مبان كثيرة ظهرت بعد أكثر من عقدين، بعد بناء هذا المشروع، وهي للموقع المجاور نفسه قد تجاوزت هذا المثال الناجح في التصميم المعماري، الثلاثي والتاريخي في الوقت نفسه.

الخلاصة

لقد استعرضت هذه الورقة المؤثرات المختلفة لعمارة الشمس، التي يجب أن تكون مهمة إنسانية ووطنية قبل أن تكون مهمة معمارية/هندسية، حيث إن عمارة الشمس لها تأثير مباشر في الراحة واستهلاك الطاقة الكهربائية، التي أصبحت حاجتها واعتماداً عالمياً، خاصة بعد ظهور تأثير الاحتباس الحراري الذي أثبت علمياً، كما هو واضح عالمياً، وأكاد لا أبالغ حين

القول إن كثيراً من المباني التي صممت في عصر النفط غير صالحة للاستعمال عند قطع التيار الكهربائي، ولا أريد أن أكون مثاليًا لو أضفت أن هذه المباني ستكون مباني أشباح عند نهاية عصر البترول. التي قد تكون بعد عشرين من الزمان في كثير من الدول الملتزمة للنفط، وأحب أن أضيف أن استهلاك الطاقة الكهربائية ليس السبب الوحيد في تبني عمارة الشمس، فهناك ظروف راحة حرارية وبصرية يمكن تجنبها من تطبيق مبادئ عمارة الشمس، كتقليل جهد العين المصاحب للوهج الناتج عن سقوط الشمس على الواجهات الغربية.

لخصت هذه الورقة التأثيرات الإنسانية المختلفة للعمارة الشمسية، التي تمحورت حول ثلاثة مؤثرات رئيسية هي: المصور الإنساني، المصور الأدبي والصور العلمي. وهذا الطرح يعتمد إلى الأذهان ظاهرة العمارة كظاهرة ثقافية، بقدر ما هي ظاهرة علمية، حيث بينت الورقة التأثيرات المتداخلة لهذه المحاور في سبيل لموهبة العنية والمسؤولية الأخلاقية للمعماري كرجل مهنة إنسانية، ولذلك فإني مستقل أكثر من كوني مثاليًا في طرحي القضية بتدويع طاقة البترول. وهذا التقليل يتصور في يقيني بمفردة المعماري المثقف والمسؤول والأخلاقي على تشارك ظاهرة التصميم اللاواعي للظروف البيئية، التي يكون محركها الرئيس الشمس.



إدري في الختام أنه إن القديم يحوز على الشكر والاحترام للأستاذ الدكتور محمد الهادي عسكركراني الأثري الإسلامية

والهتس فريد. عياد على عشريناتهما القيمة التي صممت في العراق هذا البحث.

الهوية العربية الحديثة وبناء الهوية الوطنية

د. أحمد لطيف السامح - أستاذ العلوم السياسية

د. مشاري بن عيسى آل سعود - أستاذ

د. محمد بن جعفر النعيمي - أستاذ

المقدمة :

للمعمارية دور كبير في التعبير عن الأبعاد السياسية، إذ إن العمارة - عبر التاريخ - وظفت كصورة بصرية رمزية لتأكيد هوية الحاكم. من خلال بناء دور العبادة والقصور ودور الحكم، هذا التلازم بين الهوية المعمارية والهوية السياسية طاقا دفع كثيرا من رجال السياسة إلى البحث عن الصورة التي يتبناها لنفسه والحليفة حكمه، من خلال هوية العمارة.

ولعل بناء الأهرامات وحتى المعابد الإغريقية والرومانية، بل وحتى المدن الإسلامية - وأشهرها مدينة بغداد التي شيدها الخليفة العباسي المنصور لتكون عاصمة للخلافة - تشهد على هذا التلازم السياسي المعماري. هذا ما يؤكد ستيوارت، الذي يرى أن هناك تماخضا بين السياسي والروحي في المدن العربية/الإسلامية القديمة والحديثة⁽¹⁾. هذا التماخض يمكن الشعور به في تجربة المدينة العربية الحديثة خلال القرن التاسع عشر، عندما بدأ التأثير السياسي الغربي يهيم على انتخاب السياسة في المدن الكبرى مثل القاهرة⁽²⁾. كما تؤكد كثير من الدراسات في الوقت الراهن أن المدن العربية الحديثة شكلت نتيجة للقرارات السياسية التي انتهجتها الدول العربية خلال القرن العشرين⁽³⁾. ومن الواضح أن لكل عصر أدوات معينة يظهر من خلالها تلازم الهوية السياسية والهوية المعمارية. وفي وقتنا المعاصر أصبحت هذه الأدوات متعددة، ولم يعد مجرد بناء مبنى أو حتى مدينة واحدة

(1) استاذ ستارت - كلية العمارة والتخطيط - جامعة الملك فيصل - الكويت - المنطقة العربية المعاصرة.

(2) ديفيد معماري - راسي الخيمة - دولة الإمارات العربية المتحدة.

يكفي التعبير عن الهوية السياسية الوطنية. يدع إلى ذلك مفهوم «الأمة» و «الوطن»، ويظهر اقتناض الإعلامية التي صارت تصل إلى كل بقعة، مهما كانت نائية، والتي جعلت من فكرة الهوية الوطنية أحد المفاهيم السياسية. والتعبير عن هذه الهوية رمزيًا - وربما معماريًا - ارتبط بالمشايخ العريقة التي تؤسس لهذه الهوية الوطنية. هذه الدراسة تحاول أن تبحث في التلازم بين الهوية السياسية والهوية المعمارية في دولة الإمارات العربية المتحدة، وكيف ساهمت هوية العمارة في إحياء وتدعيم الهوية الوطنية الإماراتية في أول عقد من تأسيس دولة الإمارات (١٩٧١ - ١٩٨٠م). كما أنها تبحث بشكل خاص في تلك المشاريع المعمارية التي صنعت مؤسسات الدولة الاتحادية ومؤسساتها في كل القطاعات والخدمات. وتخلص الدراسة إلى أن الهوية المعمارية - على رغم أنها لم تشكل بصورة مستقرة ودائمة - دوراً كبيراً في تأكيد الهوية السياسية الوطنية، وأن «تنويع الاختلافات الثقافية والجهوية الموجودة في دولة الإمارات في «هوتة» واحدة تحفل من خلال صنع هوية معمارية ذات صبغة بصرية شبه متقاربة».

١ - المقدمة

من المصغرة التفكير في الهوية المعمارية من دون الحديث عن الهويتين السياسية والاجتماعية. وهاتهما الهوية الثقافية. وفي حالة دولة الإمارات العربية المتحدة يظهر هذه الحاجة بقوة. كون هذه الدولة الحديثة - ومنذ تأسيسها - كانت تسعى في تلك «هوية» وطنية واضحة تنوّب كل الاختلافات التي كانت موجودة قبل التأسيس في بوتقة واحدة. وقد كانت العمارة جزءاً من آلية تحقيق هذا الهدف. فمن المعروف أن هناك التصادم بين السياسة والعمارة، وطالما استخدمت العمارة بصفاتها أداة بصرية وحدية للتعبير عن الوحدة الوطنية، وهو ما وعاه رجال الإمارات، وحاولوا توظيفه بوضوح لبناء الهوية الوطنية عن طريق صناعة هوية معمارية موحدة لدولة الإمارات الوليدة.

إن دولة الإمارات العربية المتحدة، التي تتكون من سبع إمارات، لم تصبح دولة موحدة في يوم من الأيام إلا مع إعلان دولة الإمارات^(١). مما يجعل مسألة إحياء هوية وطنية موحدة يؤمن بها الجميع أمراً ليس بهذه السهولة. وهذا ينطبق بالتأكيد على الهوية المعمارية؛ إذ يصعب القول إن هناك هوية معمارية موحدة في دولة الإمارات العربية المتحدة، حتى بعد كل هذه السنوات من التجربة. على أننا لا نذكر أن هناك الكثير مما يمكن أن نعتبره متكرراً ومشابهاً بين تلك المدن والإمارات. مما يجعلنا نشوّل إن هناك ما يمكن أن نسميه «هوية وطنية معمارية». وهذا ما تحاول هذه الدراسة البحث فيه. فالهدفان الذي أسست هذه الهوية تمثل حجر الزاوية لنهم كل التطورات التي حدثت بعد ذلك. لذلك فإنه يمكن أن نرى هذا البحث

على أنه دراسة في التشابه بين المدن الإماراتية أكثر من المختلف، وكما هو معروف، فإن الهوية تتشكل من خلال التشابهات، ليس فقط في الصور البصرية، بل من ناحية السلوك المعماري وتسلخ نمو المدينة بشكل خاص. كما أنه دراسة في ما يميز المدن الإماراتية عن غيرها من المدن. ونحن بذلك نرجو أن يفهم هذا البحث على أنه دراسة في التشابه، ليس على أنه رؤية منا في أن تكون المدن الإماراتية متشابهة، حتى تكون لها هوية موحدة وإتباع الآخرين بوجود هذا التشابه، فنحن نرى التسوع، بحيث يكون لكل مدينة شخصيتها، أمراً مطلوباً وهو لا يتعارض مع فكرة الهوية في الجوهر، فالهوية تقتضي التشابه في الأفكار وهي أسلوب التعامل مع المنتج المعماري، وهي وجود لغة مشتركة، ليس على مستوى التفاصيل، كما أنه يجب أن يفهم على أنه بحث في الاختلاف، لأن هوية المدينة والمعمارة الإماراتية تقتضي أن تكون مختلفة ومتميزة ولها خصائصها التي تعكس إنسان الإمارات وروايته للعالم.

وبشكل عام، تركز الدراسة على التيارات الفكرية والأحداث السياسية والاقتصادية والمعمارية التي أثرت في تشكيل المدينة الإماراتية في عقد السبعينيات، ذلك أن المدينة هي جزء من القرار السياسي بكل أبعاده الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، فحين مثلاً لا نستطيع أن نقول إننا قادرون على التحدث عن هوية المدينة الإماراتية من دون أن نبحث عميقاً في تلك القرارات السياسية على وجه الخصوص، التي صنعت تلك المدينة في بداياتها وجمعتها كي تتطور إلى ما صارته إليه الآن.

1 - 1 - بداية سياسية: خطوات ليلا إلى دولة الحديثة

من الأهمية بمكان فهم جذور ومسيبات التطور في بنية البيئة المعمارية، التي تعتبر مدخلاً إلى فهم تطور تشكيل العمارة المعاصرة في المدن الإماراتية. فحين تلك الفترة يمكن أن نتحدث عن العهد من الأحداث المهمة التي أثرت في مسيرة المعمارة الإماراتية (انظر الجدول 1)، ولعلنا نستطيع أن نبدأ من تولي الشيخ زايد بن سلطان الحكم في أبوظبي العام 1966م، فمنذ ذلك التاريخ بدأ عهد جديد في المنطقة، فقد تولى الشيخ زايد أفكاراً وحدوية، كان لها الأثر البالغ في تشكيل الهوية الوطنية الإماراتية، وبالتالي كانت هي البداية الحقيقية لبناء الهوية المعمارية الإماراتية المعاصرة. وقد كانت البداية الفعلية العام 1971م، كون مفهوم الدولة ظهر أخيراً، وبالتالي فكرة الوحدة التي هي أساس الهوية الوطنية، أصبحت أمراً واقعاً، ويمكن العمل على بنائها من الداخل. ولعل الأهم هنا هو هل تحقق هذا الهدف بعد مرور أكثر من ثلاثة عقود على تأسيس الدولة؟ ولأننا لا نستطيع أن نحيب عن هذا السؤال بشكل مطلق، لذلك سوف نكتفي بالاستعانة بالشواهد والأحداث التي وقعت في العهد الأول من تأسيس الدولة، وهي الفترة الممتدة من ما بين 1971م وحتى مطلع الثمانينيات، فهذه الفترة تمثل الأساس التي منها انبثقت صورة الإمارات المعاصرة.

المجلد (1): الأحداث السياسية والمعمارية في هذه الحقبة.

السنة	الحدث
1966	تولي الشيخ زايد بن سلطان الحكم في إمارة أبوظبي
1966	تأسيس دائرة الأشغال - إمارة أبوظبي
1969	بداية إنتاج النفط في إمارة دبي
1969	الاستشاري الإنجليزي هالكرو يقترح مخطط تنمية مدينة الشارقة
1971	إعلان اتحاد دولة الإمارات العربية المتحدة
1972	تأسيس وزارة الأشغال العامة والإسكان
1974	الشيخ راشد بن سعيد يقتر خطة بناء مركز دبي التجاري

الأسئلة التي تطرحها هذه الدراسة تنطلق من مجموعة من الأحداث المهمة التي تدفعنا إلى البحث عن إسهامات المسورة التي صنعت فكرة المدينة في الإمارات، خصوصاً الدور الريادي للأفكار الوجيهة التي تبناها الشيخ زايد، وكيفية المبررات عن هوية وطنية ومعمارية ما زالت دولة الإمارات تحني لها رجاها، كما أن الأسئلة تشمل النهج الفكري الذي اتبع لتخطيط هذا الهدف والنتائج المعماري الذي جعل المدن الإماراتية ذات خصوصية بصرية خاصة، على رغم أنها ممن تحظى باستقلالية كبيرة. وهو ما يصفها في الوقت ذاته تناقض فكرة «التنوع من خلال الوحدة» التي يمكن أن نعيها بوضوح عند مراجعة ما تحقق للمدينة الإماراتية في العقد الأول من التأسيس. وبالتالي فإن البحث في الهوية المعمارية لأي مجتمع من المجتمعات يعني البحث في صميم هذا المجتمع من الناحية السياسية والثقافية والاقتصادية، وحتى التقنية، وهو ما سنحاول أن نطرحه في هذا البحث.

ولعل أول سؤال يطرحه إلى ذهن هو: ما معنويات الهوية التي نود الحديث عنها؟ من المعروف أن مصطلح الهوية علم ومفروح، ويحتل العديد من الطروحات، وهذا يتطلب تحديداً واضحاً للهوية التي نبحث عنها، وبما أننا نتحدث عن تقاطعات أساسية بين الهوية المعمارية والسياسية والاجتماعية. لذلك فإنّه من الأولى أن نعرف الهوية المعمارية الوطنية بالتميز

الثاني - إنها الشكل العمراني والمعماري الذي تبنته المدينة الإماراتية، سواء على مستوى تشكيل الفراغات الحضرية أو مستوى اللباني المتطور. التي نشأت عن الإرادة السياسية والاجتماعية. وما نرجس في أن تؤكد عليه هنا هو أننا لا نرى تلك الهوية جامدة، بل هي ديناميكية ومتغيرة بتطور الإرادة السياسية والاجتماعية. وهو ما يجعلنا نرى أن المرجعية تلك الهوية هي تلك الإرادة وليس التاريخ. كما يعتقد البعض. وإن كان التاريخ حاضرا بشكل دائم، ولكننا لا نرجع الهوية إلى التاريخ. بقدر ما نرجعها إلى الإرادة السياسية والاجتماعية^{١٢}.

١-٢ - إطار الدراسة ونهجها

أحد الأسئلة المهمة التي يمكن إثارها حول هذه الدراسة هو: لماذا يمثل تلازم الهوية المعمارية مع الهوية السياسية والهوية الوطنية قضية يفترض براساتها وتحليلها والتحقيق أن الإجابة عن مثل هذا السؤال تلعب من الجدل القائم حاليا حول العمارة والهوية. فاحد تلك العمارة "Chris Arlet" يؤكد على القول إن العمارة - كهوية - أصبحت مثل العمارة كقضاء والعمارة كفضاء. مما يعطي موضوع الهوية الذي تعكسه المدينة وما تحتويه من تركيبة معمارية أهمية ثقافية كبيرة^{١٣}. لذلك فهو يرى الهوية الإنسانية هي المكان تفترض أن المكان له شخصية، شعاعه هي تمييز مكان عن آخر. وتعطي المكان سموا الحاضر، وهو ما يسمى بهيقونية المكان. "given local" ^{١٤} وأهل هذا ينظر إحدى فرضيات الدراسة التي ترى أن الخصوصية السياسية والاجتماعية والثقافية هيمنت تفرد المدينة الإماراتية البكرة، وهو ما يمكن أن ينظر مسألة أن الدراسات تقول إن البحث في هوية المكان في العمارة والمدينة الإماراتية ومواصفاتها، وتأثير الرغبة في صناعة هوية وطنية تصور عن الدولة الاتحادية الجديدة على هوية عمارة المدينة الإماراتية.

بعيدنا هذا إلى ما تحدث عنه Kevin Lynch عن «الخريطة الذهنية» التي تعني الصور الذهنية التي يخزنها الناس عن المكان الذي يعيشون فيه. وهو الأمر الذي جعل من فكرة «هوية المكان» تتضمن العمليات الذهنية والنشاط الاجتماعي والسياسي بشكل عام^{١٥}. وفي اعتقادنا أن هذا التلازم بين العمليات الذهنية والنشاط الاجتماعي والسياسي يمكن رؤية وطنية هي بناء شخصية المدينة الإماراتية بشكل أو بآخر. لذلك فإن أحد الأهداف الرئيسية للبحث هو فهم هذا التلازم بين المدينة وممارستها كمنتج. وبين العمليات (القرار السياسي والاجتماعي) التي أدت إلى إنتاج المدينة^{١٦}.

وقد تبين الباحثان - من أجل إنجاز هذه الدراسة - منهجا يعتمد على تحليل المحتوى الفكري للقرارات السياسية والاجتماعية، وما نتج عنها من الشكليات عمرانية ومعمارية خلال العقد الأول من تأسيس دولة الإمارات العربية المتحدة. وفي هذا الصدد درسا تاريخية توثيقية لكل القرارات ذات التأثير العمراني في تلك الفترة. بالإضافة إلى القيام

تأثير الهوية البدئية على الهوية الوطنية

ودراسة ميدانية تفصيلية لتشكل المدينة الإماراتية خلال فترة السبعينيات من القرن الماضي، بالإضافة إلى انتخاب عدد من المباني التي يمكن أن تعبر عن عمارة تلك الفترة، على أن محاولة تفسير العمارة من خلال ربطها بالتقنيات والأحداث السياسية والاجتماعية انتهت بالتهج الاستقرائي، الذي يعتمد بشكل أساسي على ردة فعل المجتمع المحلي، ورؤيته للعمارة في تلك الفترة، وتجاوبه معها. بقي أن نذكر أن هدف الدراسة، وإن كان تاريخياً، هو تقديم الأسس الفكرية التي يمكن على ضوئها فهم المدينة والمجتمع الإماراتيين المعاصرين.

٢- بناء الهوية المعمارية الوطنية: أسئلة محورية

نعتبر الفترة من نهاية عقد الستينيات حتى منتصف عقد السبعينيات هي الأكثر تأثيراً في تشكيل العمارة المعاصرة في الإمارات، فمع بداية إرغاسات التشكيل السياسي لإمارات الساحل وشرق عراند النفط، كان قطاع البناء والتشييد الأكثر تحالوا مع هذا التغيير، وكما كانت الحال في المدن الخليجية الأخرى بدأت التكاليفات عوائد النفط تشكل المدينة الإماراتية، وبدأ يظهر ما يسمى بالتحضر التلقائي نتيجة لهذا التغيير، ويبدو أن هذا النوع من التنمية كانت له التكاليفات كبيرة على نوعية العمارة المنتجة هي ذلك الوقت، إذ يظهر التدافع نحو العداثة (أو كل ما يمكن أن نسميه حديثاً بشكل طامع على التهج الإماراتي) إلى درجة أن المدن التقليدية اختارتم القابعة على «الساحل الاصطناعي» مع تأسيس دولة الإمارات سنة ١٩٦٦، بدأت تتهجر وتحتفي بشكل متسلع. الإنشائية التي نراها هنا هي أن المدينة الإماراتية كانت في مرحلة إعادة إنتاج الهوية، وهي إنشائية مهمة ومؤثرة في مسيرة أي مجتمع، إذ لم تعد «الهوية التقليدية» صريحة، ولم تعد قادرة على التعبير عن طموحات الدولة الجديدة بكل مؤسساتها وبنائها، وهو ما أدى إلى البحث عن هوية وطنية جديدة، وبالتكلي هوية معمارية جديدة غير تلك التي كانت موجودة قبل تأسيس الدولة. ونحن هنا لا نستطيع لتجاهل الرغبة الشائعة لدى القيادة السياسية لتذويب المروقات الثقافية والاقتصادية بين الإمارات المختلفة في بوتقة واحدة، وهو الأمر الذي انعكس بشكل واضح على انبعاث روح بصرية جديدة يمكن أن نطلق عليها «المعمارة الإماراتية الحديثة».

٢-١- فتران لهذه المدينة الإماراتية الحديثة

تجد توافقاً الفرضية لتحقيق هذا الهدف من خلال عوائد النفط التي وفرت الأموال اللازمة للبناء والتعمير لإمارات المنطقة، التي كانت تفتقر إلى البنية التحتية والمرافق الأساسية، وقد تبنت الدولة الاتحادية الجديدة برامج هدفت إلى توفير الخدمات الأساسية من تعليم وصحة ومرافق سكنية لشعب الدولة، الذي كان يعيش القرون في حالة من الحرمان

وشملت العيش. كما اتجهت الأهداف نحو بناء مدن لتكون رمزا يعكس الدولة الجديدة الناشئة وعجزاتها ونظورها الاقتصادي والاجتماعي. ومع تزايد دخل النفط كانت الحاجة ملحة إلى تحديث البيئة البنية التقليدية، الأمر الذي فرض الاستعانة بالخبرات الوافدة للمساعدة في عمليات التنمية والبناء. فقد ارتفع عدد سكان الدولة من ١٨٠ ألف شخص سنة ١٩٦٨ إلى ٥٥٧ ألف شخص سنة ١٩٧٥ وإلى ما يقارب مليون شخص سنة ٢٠١٤.^{٣٧}

ويبدو أن هذا التسارع أوجد نوعا من الأزمة العمرانية، متمثلة في نقص المساكن، ونمو المدن، والحاجة إلى بنية تحتية حديثة لتلائم هذا التوسع الكبير في عملية البناء. إذ إن التدفق الهائل في أعداد الوافدين على مدينة أبوظبي - مثلا - أوجد عجزا واضحا في أعداد المساكن. ففي سنة ١٩٦٧ كان الطلب على الإسكان قويا، لدرجة أنه نجح على شركات المقاولات أن تشيّد مطبوعات الإسكان المهندسين والإداريين والعمال، لأنه لم يكن يتوافر لهم مساكن. وكانت الشغل السكّية تسكن فور إنجازها^{٣٨}. على أن هذه الأزمة لم تقتف عند حدودها الوظيفي بل أوجدت ما يمكن أن نسميه «افتقارا للمختصين» في مجال العمارة والتخطيط، وبالتالي فإن ذلك كان له إسهام واضح في تعييد الثقافة المحلية وفتح الضفة والعمارة الإماراتية إلى الطلوع. ومع ذلك فإن الإرادة السياسية والاجتماعية أوجدت بعض التوازن.

ولو تحدثنا ببعض التفاصيل عن قطاع الإسكان، الذي يمثل جزءا مهما في بناء الصورة العامة للمدينة الإماراتية، نجد أن الاستعدادات لثانية عهد القطاع بدأت بالتزايد، وكان الطلب على العاملين في هذا القطاع تجاوز المعدلات المسجلة في المنطقة. فخلال الفترة من ١٩٧٢ إلى سنة ١٩٧٩ بلغت المبالغ المخصصة على مشاريع البناء والتشييد في الحكومة الاتحادية ٢٢ مليار درهما^{٣٩}. بينما بلغ الإنفاق في إمارة أبوظبي ٧.٦ مليار خلال الفترة نفسها مقارنة بـ ١.٤ مليار أنفقت خلال الفترة من ١٩٦٢ إلى ١٩٧٠^{٤٠}. وارتفع عدد المشاريع في الحكومة الاتحادية الممولة بواسطة وزارة الأشغال من ١٦ مشروعا العام ١٩٧٢ إلى ١٨٩ مشروعا العام ١٩٧٩، وتضاعف عدد العاملين في الوزارة من ١٤٢ عاملا العام ١٩٧٢ إلى ٩٢٥ عاملا العام ١٩٧٩^{٤١}. وشكل العاملون في قطاع البناء والتشييد سنة ١٩٧٩ - ٨٣٪ من إجمالي العاملين في كل القطاعات^{٤٢}.

كما توسعت المدن وتضاعفت مساحاتها في فترات زمنية متقاربة. فحتى سنة ١٩٦٠ كانت مساحة مدينة الشارقة ما يقارب ٠.٥ كيلومتر مربع، وقفزت إلى ٢٢ كيلومترا مربعا سنة ١٩٧٨، حيث تضاعفت المساحة ما يقارب ٤٦ ضعفا^{٤٣}. ونشير الأرقام إلى أن عدد رخص البناء في مدينة الشارقة قفز من ٨٧١ رخصة سنة ١٩٧٢ إلى ٢٢١١ سنة ١٩٧٥^{٤٤}. ومُنح ما يقارب ٤٠٠ رخصة بناء لجان متعددة الأوزار في مدينة أبوظبي سنة ١٩٧٦. ويبدو

تأثير الوحدة الحديثة على الهوية الوطنية

أن معدلات النمو في المدن الإماراتية من أعلى المعدلات في بداية السبعينيات، حيث بلغ معدل النمو السكاني للمناطق الحضرية بين سنتي 1968 و 1976 27% و 27% في كل من أبوظبي ودبي على التوالي¹.

ويبدو أن الوحدة كانت حافزة بين العرض والطلب على المباني السكنية والإدارية في المناطق الحضرية، التي يمكن اعتبارها من العوامل التي شجعت على زيادة الرغبة - خاصة القطاع الخاص والأفراد - على البناء. فقد ارتفع سعر المتر المربع من 390 درهما سنة 1961 إلى 1200 درهم سنة 1976². ومع تعاظم الطلب على البناء ارتفعت أسعار البناء والطلب على العاملين في هذا القطاع. وكذلك الاستثمار في قطاع المقاولات وعود البناء والأعمال الاستشارية. ومن الواضح أن المولة الاتحادية في بدايتها كانت ترف - وبشكل ملح - في التعبير عن وجودها مادية، في البداية عن طريق بناء عاصمة حديثة ومن اقتصادية كبرى تلتحق من المنطقة التي تشكلت نمو الحداثة ميكرأ. وبعد ذلك عن طريق نشر مباني موحدة لمؤسسات الدولة في كل هذه المدن لتعكس وجود الوحدة السياسية في نفوس أبناء الإمارات وعقولهم.

2-2- ملامح سياسة الحداثة الإماراتية

هذا التصارع في عجلة البناء يمكن وصفه سياسياً بمشارعة لتشكيل الهيئة البنية الحديثة لدولة الاتحاد، فخلال تلك الفترة، بذارة بما سبق، تشكيل قري ومستوطنات بشرية جديدة بوفرة ومشاركة، وتحولت قري الجبل والمواشي إلى مدن تهيئ عليها المباني المتعددة الأقدار، الأمر الذي وصفه أحد الكتاب الغربيين بأنه أحد أشهر التغيير والتحديث من آثار الماكني المرتبط بالحرمين دفعت صناع القرار نحو سرعة التشييد. ويشير Alk إلى أن الرخاء الاقتصادي لم ينجح الفرصة لدراسة المشاريع الجديدة، وإنما كان التوجه قويا نحو تبني برامج عملية، حيث كان الوقت والمعركة هما المحفز³. ففي كثير من دول العالم الثالث كانت مشاريع التنمية تبحث عن التمويل، على عكس دول الخليج، التي كانت الأموال فيها تبحث عن مشاريع التنمية⁴.

ولا أحد يمكن أن ينكر أن هذا التصارع في عملية البناء كان نتيجة للقرارات السياسية التي كانت تريد أن تؤكد دخول دولة الإمارات في معترك الحداثة مثل جاراتها الخليجية، التي سبقها في هذا المجال. ولكن الهدف هو التعلق بها بل التقدم عليها. وهذا كان له تبعات واضحة على الهوية المعمارية والاجتماعية بشكل عام. فالتحفة من عملية التحديث تلك ظهرت كتحويل بصري شامل لتلك القري البسيطة، ولكنه لم يتحول إلى تغير اجتماعي شامل، فما زال المجتمع الإماراتي محافظاً على تقاليد - إلى حد كبير - خصوصاً في تلك المستوطنات البعيدة عن المراكز الحضرية الكبيرة. ولعل هذا أوجد نوعاً من التفاضل بين التطور الفيزيائي

والتطور الاجتماعي، خصوصاً في الفترة المبكرة، وهذه إحدى مشكلات التنمية ليس فقط في دولة الإمارات العربية المتحدة بل في كل الدول العربية^{٢٢}.

ويبدو أن النمو والتوسع في المناطق الحضرية كانا متسارعين لدرجة أنه خلال عامين أو ثلاثة تم تطويل نمو عمراني هائل. الأمر الذي كان يتطلب إعادة النظر في محيطات التنمية الحضرية أو تعديلها أو تغييرها، ففي مدينة فجيمان - مثلاً - لم يتم التقيد بمخطط المدينة الذي أُعِدَّ في منتصف السبعينيات بسبب النمو المتسارع للمدينة^{٢٣}، وهو الأمر الذي أدى إلى أن مدناً بكاملها أُعيد تشكيلها لتواكب المتطلبات الجديدة للمدينة الإماراتية التي بدأت وظائفها تتحول من مدن ساحلية - تعتمد على الصيد والتجارة التقليدية - إلى مدن لها وظائف جديدة لم تكنها المدينة من قبل.

وقد كان التطور العمراني المفاجئ هو أبرز الآثار القابلة لفترة اكتشاف النمط. فهذا التطور يتمثل في الانتقال المفاجئ والسريع من مساكن متواضعة ولينة البيئة الطبيعية إلى أنية ضخمة هي ثمرات الحضارة الغربية^{٢٤}، كما ساهمت الهجرة الوافدة إلى الإمارات في تقليص نسبة الإماراتيين بالنسبة إلى عدد السكان على مر السنين، وحيث إن نسبة العرب في النسبة الأقل فهم من المستغرب إلا أن حوض المدن الإماراتية يهاجر ضمن النسبة العربية، فالهجرة العالمية أوجدت مدناً عالمية^{٢٥}، إن تلك الفترة أوجعت نوعاً من الصراخ الداخلي بين ما هو محلي وعربي، وبين ما هو عربي، وحيث هذا الصراخ اعتقد أنه كان مؤقناً ولم يستمر فترة طويلة، كون الرغبة في وجود نوادي من نوع ما ظهرت في التطورات اللاحقة، حيث ظهرت قرارات كثيرة تنادي بـ «مشكلة المدينة والحضارة الإماراتية» وعدم تركها للانجراف نحو النمط الغربي بشكل كامل. ومع ذلك بحق لنا هنا أن نتساءل حول ما إذا كانت تلك الرغبة في التوازن حققت أهدافها وصعدت من المدينة الإماراتية بيئة عمرانية متوازنة أم لا، فالمدن الإماراتية مارالت في حالة تشكل حتى يومنا هذا، وإن كانت هناك ملامح واضحة نحو التحديث العالمية أكثر من المحافظة على الروح العربية، ومع ذلك فإن السؤال يظل قائماً حتى تصل تلك المدن إلى حالة أكثر استقراراً.

٣ - بناء المؤسسات : البدايات لتأسيس هوية عمرانية وطنية

حتى يتحقق النموذج الحديث بناء هوية وطنية وعمرانية جديدة، كان لا بد لها من تأسيس مؤسسات اتحادية تدعى بشكل خاص ببناء المدينة الإماراتية وصيغتها الوحدوية، فهي بداية تأسيس الدولة كانت الرضبة مثالية في البناء والتعمير. فمناطق الدولة بمسوحها تقتدر إلى البنية التحتية والمرافق العامة والمباني الخدمية، وتشير أرقام إحصاء سنة ١٩٦٨ (تم تنفيذها بواسطة السلطات البريطانية)، إلى أن مساكن العريش (البنية من سعف النخيل) تمثل ٨٠ ٪ من إجمالي الخزون

التحدي الجديد لبناء الهوية الوطنية

السكني، بينما بلغت نسبة المسكن المبنى من الطين حوالي 16 %^{١٢}، ومع الحاجة الملحة إلى البناء، كانت الرغبة تتأجج بموائد مبعثات النفط ورغبة حكام البلاد في التنمية والتمتعير وسحر شواهد الحرملن.

ومع تأسيس الدولة الحديثة واستحداثات البنى الإدارية أسست وزارة الأشغال العامة والإنسان لتتولى مسؤولية البناء والتمتعير للدولة الاتحادية. فمن أهداف تأسيس وزارة الأشغال والإسكان سنة ١٩٧٢ تشييد المباني التابعة للدولة الثلاثة، وتصميم وإعداد وتنفيذ مشروعات الإسكان^{١٣}، ومن أجل تحقيق هذه الأهداف فقد تمت الاستعانة بالاستشاريين العرب والأجانب العاملين في مجال التصميم والإشراف المساهمة في تصميم وإدارة مشروعات المباني للدولة الاتحادية، وهو ما يعد بداية عملية لتأسيس هوية على المستوى الوطني والوصول إلى المناطق النائية ودمجها داخل مجتمع الدولة الجديد.

وقد تميزت سنوات انطلاق الدولة الاتحادية في السبعينيات بالرغبة القوية والسريعة في البناء والتشييد، ومع هذه السرعة في التنمية العمرانية لم تكن هناك دراسة حقيقية للتخطيط لها ومراجعتها، وبالتالي فقد صاعب تلك التنمية بعض المساهبات التي لم يكن ممكناً تصديها كون البيئة المبنية في الإمارات في تلك الفترة بعد تشكيلها، وكان لبناني وزارة الأشغال ظهور مصري وجغرافي وهددي في جميع مناطق الدولة^{١٤}. فمباني الوزارة كانت تتكمن سنة بعد ستة إنجازات الدولة الناشئة وتمثل رسالة بصرية لتتألف من أرض الدولة. وقد تكررت نماذج المباني السكنية والتجارية والصناعية والفنية في معظم مناطق الدولة، ويمكن القول إن هذه المباني يمكن تسميتها بـ «نماذج الإدارات الحكومية» حيث صُنعت وأُقيمت تنفيذها بواسطة المؤسسات الحكومية لتكرر هذه المباني، في تطلق زمني قصير، وتمكن عمارة وطنية ترمز إلى إنجازات الدولة الناشئة، ويبدو هنا أن تقويم سنوات الفرق، التي كانت تميز إمارات الساحل، حاولت الدولة الاتحادية تحقيقه بصريا عن طريق «النموذج» Prototype. سواء في مباني الإسكان أو المباني التنظيمية والصحية. وهي خطوة أولية مهمة لتحقيق فكرة الوحدة التي كانت ترمز القيادة السياسية في ترسيخها في نفوس أبناء الإمارات، وهو ما حقق نوعاً من الهوية البصرية الموحدة في المدن الإماراتية الرئيسة.

ويمكن محصورة فكرة استخدام العمارة كأداة للتواصل غير الشفهي بين الإدارة السياسية ومواطني الإمارات عن طريق تلك المحاولات المبكرة والهمة، التي خطتها الدولة لترسيخ فكرة المواطنة عن طريق توظيف العمارة. فمواطنة كـ «فكرة» لم تكن حاضرة في أذهان الناس حتى بداية تأسيس الدولة، ولا يمكن أن تتحقق فكرة المواطنة بمجرد تأسيس الدولة، بل يجب أن تكون هناك شواهد واضحة يراها الناس. ولا قصد هنا أن تلك الشواهد هي فقط العمرانية، بل إن فكرة تأسيس نظام للتعليم والصحة واستكمال مؤسسات الدولة وما نظيره ذلك من

إيجاد بلى تعبئة وظيفية هي التي أدت إلى ترسيخ فكرة المواطنة ميكرًا، وعلمًا انطلقت المدينة الإماراتية إلى أفاق واسعة تعيشها في الوقت الحالي.

ويبدو أن الرغبة في التعبير عن الهوية الوطنية من خلال العمارة بشكل عام، والمساكن بشكل خاص، تجلت في مرحلة السبعينيات بوضوح، فقد كانت المساكن الحكومية هي السبعينيات تسمى مساكن شعبية (الشكل رقم ١)، وللهيئة التطهيرية الأكثر حضورًا في البيئة الحضرية غير الهادئة في تلك الفترة. فقد كانت تلك البيئة في حالة تغير مستمر، حتى أنه يصعب علينا أن نقول إن أبناء الإمارات استطاعوا بناء ذاكرة لتلك البيئة، ولكنها كانت تجربة مهمة أشعرت الجميع بأن هناك دولة تعمل من أجلهم، وأن هناك مستقبلًا وأعداء ينتظرون وينظرون. هذا الإحساس كانت له أهميته التاريخية، ليس فقط من الناحية السياسية بل وحتى العمرانية، إذ إن بعض تلك الشواهد مازال قائما وبشكل جزئي من «أركيولوجية» المدينة الإماراتية، فعلى سبيل المثال، من المباني التعليمية كانت المدارس التي صممها الاستشاري العربي طهيب وعلمي^{٢٢}، ورياض الأطفال للمعماري جعفر طوقان^{٢٣}، وهي الأكثر حضورًا من الناحية الكمية والهيكلية (الشكلان ٢ و ٣). ويبدو لنا هنا أن إنشاء مؤسسة مثل وزارة الأشغال دفع بفكرة الهنئ الموحدة والتكوير إلى الأفتشار في دولة الإمارات، وقد ساعد هذا في تسهيل فكرة الدولة الموحدة في المجتمع الإماراتي. وكان هذا هدفًا بعد ذلك في بداية تأسيس الدولة.

ويتمثل معنى ذاكرة الهجرة والهجرة الجنسية في دبي، وهو من المباني التي نفذتها الوزارة في عقد السبعينيات أهمية خاصة (الشكل رقم ٤)، فقد أقيم الهنئ بالطريق العربي المخطط، حيث تمت تغطية الداخل للوحدات التجارية بمحاولة مشاركة من الطهيب. كما تمت تغطية الداخل الواسع للمبنى بمجموعة من المقود بهدف إضفاء الهبة والمصاحبة على هذا النوع من المباني. كما قامت الوزارة بالإشراف على مشروع مبنى وزارة الخارجية، حيث تم اختيار التصميم للقدم من ثلاثة مكاتب استشارية إسرائيلية واستشاري عربي. وقد تميز التصميم بمحاولة التزاوج بين التراث العربي المعماري الإسلامي والتراث الإسباني المتأثر بالعمارة الإسلامية^{٢٤}. وقد أعد قسم التصميم بالوزارة - في بداية عقد الثمانينيات - مشروع التصميم المعماري للمعهد الإسلامي في العين، حيث روعي في التصميم إبراز النمط المعماري الإسلامي (الشكل رقم ٥)، كل هذه المحاولات تعبر عن الرغبة في إيجاد نوع من التوازن داخل المدينة الإماراتية التي صارت نمو وتوجه نحو الحداثة، كما أن التناح السياسي العام في تلك الفترة (وقد كان متأخمًا مشحونًا بالفكر القومي) يدعم فكرة التوازن هذه لإبراز تنوع الثقافة العربية في مجالات متعددة من ضمنها العمارة.

ومع ذلك فإن ما ذكرناه يعبر عن المحاولات السائدة لتصميم المعماري في تلك الفترة، وهو محاولات ميكرية وغير واضحة المعالم، ولا تشير عن اتجاهات معمارية واضحة، سوى كونها

مشكلة الهوية الوطنية وبناء الهوية الوطنية

ساهمت في تأكيد الهوية الوطنية أو لم تساهم. فقد كانت تلك المياني مرتبطة بوزارة الأشغال العامة التي قامت بتصميمها وتنفيذها. ويلاحظ تباين الاتجاهات في تصميم أبنية الوزارة خلال عهد السبعينيات، فمن عمارة تعكس العمارة العالمية بوظيفتها واستخدماتها لواء البناء الحديثة ومخطوطها المستقيمة، إلى مبان تبرز المزج بين استخدمات عناصر العمارة المحلية من أبنية داخلية (مبنى النادي الرياضي - الشكل رقم ٦)، وعناصر معاصرة في واجهات المباني، إلى عمارة تركز على أسلوب التشييد والبناء وسرعة التنفيذ والاقتصاد. خيط من الاتجاهات المعمارية كانت حاضرة لتعكس اللون الطيف الذي تميزت به تلك الفترة من المدارس المعمارية، التي كان ينتمي إليها المعماريون والمهندسون القادمون من بلاد شتى.

لقد أصبح تصميم المياني من خلال أجهزة المؤسسات الحكومية، التي تشكلت أجهزتها البشرية من معماريين ومصممين وفنيين من كوادر بشرية عربية في مطلعها. هذه الكوادر البشرية نقلت إلى الإمارات نظمها وإجراءاتها، وصنعت بيئة إجرائية شكلت إدارة المشاريع الحكومية منذ بدايتها في الإمارات في السبعينيات من القرن العشرين. كما أن وثابة الإجراءات وتمثلتها، وبقاء الأفراد في مناصبهم الحكومية فترات زمنية طويلة ساهمت في إيجاد نمطية في تصاميم المباني الحكومية، وكان هذا جلباً في مياني السبعينيات والتسعينيات في كل من مباني وزارة الأشغال الاقتصادية ودائرة الأشغال في أبوظبي. فيبروهرطانية التواتر الحكومية، وما نتج من تشكل جهاز دكتوقراطي، وما تبعه من إجراءات إدارية وتعدد هيئات محددة للتصاريح، إضافة إلى التوجه في سرعة إنجاز المشاريع من أصحاب القرار حدث من توجه المياني الحكومية. ولم يجد المعماريون العاملون في الدوائر الحكومية مجالاً للخروج من دائرة الوثابة، وهو ما جعلنا نطلق على عمارة تلك الفترة «العمارة البيروقراطية». وهي عمارة مهمة ساهمت بشكل واضح في تأكيد مفهوم الدولة ضد المواطن الإماراتي. وصنعت لديه حساً متولداً بالوطنية. وإن كانت من الناحية الفنية المعمارية تعتبر عمارة غير ناجحة بما فيه الكفاية، وقد دفعت هذه البيئة الإدارية التي صنعت «العمارة البيروقراطية» عدداً غير قليل من المعماريين الإماراتيين وغيرهم إلى مجرد الدوائر الحكومية وتأسيس مكاتب استشارية لهم، وهو ما يحسب لها من وجهة نظرنا الشططية؛ إذ إن هذا الاستغلال المبكر لبعض المعماريين الإماراتيين أو جد بيئة مهنية أخذت في التطور السريع، وصنعت معماريين إماراتيين متميزين بعد ذلك.

ويبدو أن بروز مؤسسة مثل وزارة الأشغال في بداية تأسيس الدولة، يحكم دورها البارز في تأكيد الهوية الوطنية من الناحية العمرانية. كان مصدر جذب للعديد من المعماريين المحليين، الذين ساهموا في دفع الوزارة كي تتبنى مشاريع ذات نكهة محلية صرفة، من هؤلاء المعماري أحمد الرسنماني، الذي يعد من أوائل المعماريين الإماراتيين الذين نادوا

بالعودة إلى التقليدية واستخدام التراث المعماري المحلي كمصدر الفعارة الحاضر. ويعتبر الترميم، الذي التحق بوزارة الأشغال سنة 1976 من الماعين إلى إحياء المماردة التقليدية بشكل عام، والمماردة التقليدية هي الإمارات بشكل خاص. ويحتل مجمع محاكم مدينة العين أهم أعمال الترميم في نهاية السبعينيات، إضافة إلى مباني مراكز الثقافية ونادي رأس الخيمة خلال عمله بوزارة الأشغال. وقد ساهمت عمارة الترميم في تلك الفترة في «عقلنة» العمارة الإماراتية ودفعها إلى أقل محلية كانت بحاجة إليها في ظل التسارع الحضري، الذي كانت تعيشه المدينة الإماراتية.

وبشكل عام فإن مباني الوزارة أنشئت من قبل معماريها ضمن استخدام المكلف للمصير الحضري كنظام إنشائي، وكانت أصيرة لاستخدامات القياسة الخرسانية والأصباغ كمورد للتشطيب. وقد يبرز هذا الاستخدام مراعاة تخفيض الكلفة التي دائماً ما تفرس على مشاريع الدولة بهدف بناء عدد أكبر بكلفة أقل. كما قد يرجع السبب - كذلك - إلى مشروع بيروقراطية الضواحي التي تميز مؤسسات القطاع العام، مما حد من روح الابتكار والتجديد. ويبدو أن تلك الفترة أضحت بالإنتاج الكمي القمعي Mass Production على حساب جودة المماردة. وبالتالي لم تساهم تلك المباني في تأكيد هوية معمارية متماسكة وفارقة على المستثمرين. بقدر ما أكدت الحاجة الوظيفية لعدد كبير من المباني كـ شتوب مؤسسات الدولة الثقافية، التي ساهمت في تشكيل الهوية الوطنية بشكل أو بآخر. لذلك فإنه يجب علينا أن نفرض بين وجود هوية معمارية وهوية وطنية. ففي الحقيقة، أن المماردات المعاصرة المبكرة للمدينة الإماراتية ساهمت في تحقيق الهوية الوطنية أكثر من كونها معماراً ذات قيمة ثقافية وهوية كبيرة تمثل هوية ارتكزت عليها صورة المدينة المعاصرة في الإمارات. ولعل هذا يمثل مازحاً ثقافياً وقعت فيه أغلب المدن العربية. ولكنه في حالة المدينة الإماراتية كان أقل تأثيراً، كون دولة الإمارات كانت تمتلك القدرة على التحلل طراز التفتير، وهو ما حدث فعلاً بعد ذلك عندما تغير كثير من الضواحي المعمارية، وبذلت صورة المدينة الإماراتية بشكل كامل. ومع ذلك يجب أن نذكر أن كثيراً من المرتكزات التخطيطية - التي وضعت في تلك الفترة - كانت ومماردات ذات تأثير كبير في روح المكان الذي شكل المدن المعاصرة في الإمارات.

3 - محاولة مبكرة للموازنة بين الهوية الوطنية والمحلية

في واقع الأمر تمثل مدن الإمارات تجارب مختلفة عبوت كل منها عن الهوية الوطنية وهويتها الخاصة بأسلوب مختلف. ويبدو لنا أن الوضع السياسي قبل تأسيس الدولة لم يكن يسمح كي تظهر هذه المدن بالصورة التي كانت تمثلها نفسها، على أن هذا الأمر لم يستمر طويلاً، إذ إن بعد العام 1970 كتب تاريخ جديد للمدينة الإماراتية، تميز بوجود للفن حاد، ليس فقط بين الإمارات

تخطيط المدينة الحديثة وبناء الهوية الوطنية

(المدن) التقليدية التي كانت تشكل الساحل التصالح، بل بين تلك الإمارات ومدن الخليج العربي بشكل عام، وفي رأينا أن الهياكل المبكرة التي صنعت هذا التفاضل مهمة جداً، وتتطلب تسليط الضوء لأنها صنعت شخصية المدينة الإماراتية والطوجية في الوقت الراهن. إذ غالباً ما يحدث التفاضل نوعاً من التشابه في خصائص المدن، وهو ما حدث في الوقت الراهن، عندما بدأت المدينة الطوجية بشكل عام تتجه نحو الكونيف، وتجعل من نفسها مراكز اقتصادية إقليمية.

وسوف نستعرض هنا تجارب بعض المدن الإماراتية الرئيسية في تلك الفترة، كي نرى أوجه التشبه والاختلاف بينها، لأن المدينة الإماراتية - وإن كانت ضمن إطار اتحادي، يسمى إلى تكيد الهوية الوطنية والدولة الموحدة إلا أن كلا منها كانت لها خصوصيتها وتجاربها الخاصة بها، كما أن لها أنظمتها وقوانينها التي جعلتها في حالة مرونة كبيرة ضمن الإطار الاتحادي. وإذا كنا في المماررة نبحث عن مفهوم «التنوع في إطار الوحدة» فإن التجربة الإماراتية سياسياً يمكن أن تمثل هذه المفكر، فقد كان وما زال هناك تنوع كبير لكل إمارة ضمن إطار وحدة الدولة، ولعل من المناسب هنا أن نبحث في كيفية التي حدثت بها نوع من الموازنة بين الهوية المعمارية لكل إمارة والهوية الوطنية بشكل عام.

3-1-1- في عهد دولة الإمارات العربية المتحدة

في عهد الستينيات كان لشكل البيئة الحسية في دبي (الشكل رقم ٧)، كما كانت الحال في بقية مدن الدولة الأخرى، يمثل منعكلاً بارزاً في إعادة تشكيل البيئة الحسية الإماراتية. ففي هذه الفترة كانت نهاية اتحادي البيئة الحسية التقليدية، ودية تشكيل البيئة الحسية الواحدة. فمن الأهمية الإشارة هنا إلى أن ملامح هذه الفترة هلت فيما بعد مؤثرة في تشكيل البيئة الحسية الإماراتية حتى وقتنا الحاضر. وبمعتبر مخطط التنمية التخطيطي لمدينة دبي، المعد بواسطة الاستشاري «جون هارس» من أواسي الدراسات التخطيطية التي سلطت الضوء على مسببات التحول في البيئة الحسية في مدينة دبي في نهاية الستينيات^{٣٨}. ويخلص تقرير هارسن مسببات التحول فيما يلي:

● تشير الأرقام إلى أن نصف المساكن في إمارة دبي - طبقاً لإحصاء ١٩٦٨ - مبنية من صنف التحميل (برستري) والطسين، مما أفسح في المجال لانتشار المباني الحسية من الطابق الخرسانتي.

● الاستخدام المزيج للأراضي في المناطق الحسية في كل من بر ديرة وبر دبي ومكبتها الخاصة، ولزدياد الطلب على المباني التجارية والمكتبية والسكنية أدى إلى قيام ممالك هذه الأراضي، وبصورة مشاعرة، ببناء ميلان متعددة الأذوار بهدف الاستثمار العقاري.

● في المناطق الجديدة المحيطة بالمناطق القديمة تزايد الطلب على الشغل السكنية معاً أدى - كذلك - إلى التوجه إلى تعمير مبان متعددة الأذوار.

- منطقة جديدا أخذت نموذجا لمناطق السكنية للفئات المرتفعة الدخل. وهذا كان يمكن حاكم دبي، في ذلك الوقت، مخرجا للأخريين في التمييز.
- وتوصي دراسة الاستشاري هاريس بعدة توصيات أهمها:
- أهمية الحفاظ على البيئة المبنية التقليدية وتكاملها مع المباني الجديدة. فهناك خطر طاهر في معظم المدن سريعة النمو، حيث إن الوقت لا يسمح بالاتساع والتكامل بين ما هو موجود من بيئات مبنية والمباني الجديدة، وتحقيق التكامل هناك حاجة إلى الحفاظ على أفضل المباني القديمة كجزء من دورة الحياة.
- أهمية استغلال الفراغ من الفراغ من الفراغ بما يخص تنوع الفراغات بين السكان. الأمر الذي أوجد هوية متميزة لكل مجموعة من السكان، وكذلك الفراغات الداخلية لهذه الفراغات. وقد أكدت الدراسة على ألا تكون نسب الفراغات بين السكان متنوعة، وأن يكون عرض الشوارع محدودا، الأمر الذي لم يؤخذ بعين الاعتبار بعد ذلك في التخطيط للناطق السكنية.
- التأكيد على أهمية إيجاد مخطط شمولي بصري للتكوينات العمرانية من حيث ربط ارتفاعات المباني بتشكيل الكتلة العمرانية.
- خيارات التنمية العمرانية المستقبلية بالتركيز على مباني الحكومة (المركز الإداري)، تطوير البنية التحتية، الواجبة البحرية لسوق دبي وديرة ومنطقة السمائل.
- وعلى الرغم من إثارة تقرير هاريس العديد من التوجهات والخيارات التنموية، فإنه يُترجم العديد منها إلى أرض الواقع. فمثلا على الرغم من اقتراح الحفاظ على المباني التقليدية في بداية الميادين على البادية الأولى للحفاظ على المباني القديمة كانت ١٩٨٦ بقرار ترميم بيت الشيخ سعيد. كما أن التوصية بالحفاظ على البيئة العمرانية التقليدية كان من الصعب تنفيذها في فترة الطفرة. ففي تلك الفترة كان الاتجاه هو نحو الأخذ بوسائل التقدم، وهو ما أكدته "Atkins"، الذي قال إن الحفاظ على منطقة البنية التحتية في دبي مثلا كان يواجه تحديا هائلا في إعادة تعمير المنطقة. ففي نوفمبر ١٩٩٥ تأسس المجلس البلدي لوجهها لإعادة تطوير منطقة البنية التحتية، الأمر الذي يعني هدم المباني القائمة. فقد تم منح تراخيص لبناء عيانات متعددة الأبراج^(١٧). ويذكر Page: "لن سماع الشرائك كانوا إلى حد كبير يتبنون اتجاهات مقابلة نحو الحفاظ على البيئة المبنية التقليدية خاصة مع توافر الأموال من عوائد البترول، فالرغبة كانت قوية نحو إعلاء رموز الفخر والتخلف، إضافة إلى العمل على توفير متطلبات الحياة المعاصرة في المدينة الناشئة. بهدف جذب رجال الأعمال والاستثمارات الجديدة. هذا بدوره كان أحد العوامل التي ساهمت في التضحية بحرم كبير من البيئة التقليدية في المدينة القديمة^(١٨)."

وقد أشار تقرير مخطط التنمية الشامل لإمارة دبي سنة 1998 إلى أن التغيرات التي تعرضت لها الإمارة منذ إصدار هذا المخطط (تقرير هارس) كانت كبيرة، لدرجة أن مخطط هارس لم يخطط لها ولم يتمكن من استيعابها. ونتيجة لذلك تجاوز نمو الإمارة خلال السبعينيات والثمانينيات حدود «مخطط هارس» وأصبح التخطيط يوجه من قوى السوق أكثر مما يوجه من المخطط، مما أدى إلى التصادف النمو بعدم الشمولية¹⁷. فقد حدد المخطط جهوداً لاستيعاب المباني التي سيتم بنائها في المستقبل. إلا أنه مع بداية السبعينيات كان من الصعب الالتزام باشتراطات المخطط. حيث تجاوزت المباني الطوابق التسعة¹⁸.

وينظر Page إلى أن مخطط هارس قد أدخل عدة نقاط عندما اقترح المخطط العمراني لهي: منها: فرض النظام الشبكي للطرق على المدينة القديمة؛ مما ساعد على زيادة المرور السريع إلى المنطقة، التي كانت يهيئها العمرانية أصلاً موجهة نحو المشاة خاصة مع زيادة السيارات بالأراضي في المدينة القديمة. كما شجع المخطط استخدام الأراضي المستصلحة على جانب الخور في تشييد مباني متعددة الأقدار. مما عزز المنطقة القديمة من الخور. بالإضافة إلى أن اقترح المنطقة الصناعية بين الخور والطار حد من استخدام جانب مهم من الخور في امتداد المدينة على الواجهة البحرية، وإمكان تطوير جوانب ترفيهية على الخور¹⁹.

كما يرى Brown أن المدينة - باستثناء المنطقة المركزية - قد وجهت نحو استخدام المركبات. فمخطط هارس لم يركز الطرق والشوارع لتخطيط المدينة والتوسع في هذا الاتجاه نحو الممرات المتجاوزة²⁰. فمع التخطيط الشبكي للشوارع كان هناك ما يقارب أربعين دوراً، حيث وظفت كميات تقاطع مروري. هذا الاتجاه التخطيطي بدوره أنتج نمطاً تقليدياً جامداً²¹. ومن الممكن الإشارة إلى أن ضرورة البناء في مدينة دبي خلال نهاية الستينيات والسبعينيات قد أعاقت تشكيل البنية الهندسية خاصة في قلب المنطقة التجارية في ديرة ووسط خور دبي في المنطقة نفسها. ويخلص مخطط التنمية الشامل لإمارة دبي ووسط البنية الهندسية حيث يشير إلى أن الخور هو العنصر الحضري الأكثر تعقيداً والأكثر جاذبية. فالطراز العماري العالي الذي اقترحه للمنطقة المركزية حل محل جزء كبير من المباني القديمة، وشكل المنظر العام الجديد لجانب ديرة من الخور، الذي هو بمنزلة ستار من المباني البيضاء اللون، من الممرات السكنية والفنادق والمصارف والمباني المكتبية المتعددة الطوابق. وهذه المباني ذات الطابع المصري والعالية من الزركشة تشكل منظراً فريداً بشكل متعني ضخمًا أبيض يتبع ضفة الخور. ويمتد الخور العنصر القوي الذي يؤمن التماسك الحضري للمركز. ومع هذا التشكيل الجديد لضفة خور دبي نجد الخور يمتد ضفته إلى ضفة نحوي المباني المصرية، ووسط بر دبي ذات المباني التقليدية²².

ويؤكد Brown أن البنيان المدمر، خاصة التجارية، خلقت من التمييز، فمن الملاحظ أن البنيان على منطقة خور دبي خلقت من التمييز المعماري الذي يشكل بيئة عمرانية متميزة¹¹⁷. كما كانت محاولة الجمع بين السوق التقليدي والبنيان التجارية غير ناجحة، فهي سوق ديرة الذهب لم يثبت بناء مبان متعددة حديثة بدلاً مناجها للتجار للسوق التقليدي المظلي، حيث فضل العديد من التجار البقاء في أماكنهم القديمة، لثبت مكانة الجندب التي يتمتع بها السوق القديم¹¹⁸. وهي محاولة لتعزيز مكانة السوق القديم قامت بلدية دبي - فيما بعد - بتطوير المكان، بتحويل طريق السيارات إلى ممر للمشاة وتطهيرته، لتعتمد التأكيد على أهمية السوق التقليدي في تنمية الأعمال التجارية في المنطقة، والتي تعتبر هي جزء منها محاولة لتصبح المقترح مثل طرق السيارات في المنطقة القديمة، بتأكيد مفهوم المشاة في المنطقة القديمة. وتظهر لنا هنا هذه الرغبة الجامحة لدى مدينة دبي كي تكون مدينة كوكبية ذات بعد اقتصادي وسياسي كبير، فبعد تأسيس الدولة أصبح بإمكان مدينة مثل دبي القيام بعمل هذا الدور في ظل الأمن والاستقرار والتكامل مع الإمارات المجاورة خصوصاً أبوظبي، مما جعل تسارع النمو منذ السبعينيات بشكل ظاهرة لا يمكن تجاهلها.

2-2- أ- دبي بوصفها مدينة عابسة اقتصادية

في أبوظبي الأمر أشبه بمشهد من فيلم، فالمدينة كشفاً من العدم لتتق طويقها لتصبح مدينة عصرية، كما وصف ذلك رجل الأعمال الإماراتي محمد الفهيم في كتابه من المحل إلى الفن - قصة أبوظبي - حيث فاضر الكاتب تشيخ المنيعة في بداية منتصف السبعينيات من القرن العشرين وبداية طفرات التطور، بعد تولي الشيخ زايد من سلطان مقاليد الحكم في إمارة أبوظبي سنة ١٩٦٦¹¹⁹. ويصف «كاستيلو» في كتابه التخصر في الشرق الأوسط المدينة بأنها مدينة ذات ماركات تجارية جديدة Broad new city¹²⁰، ويرافها «بوت ماز» في مجلة National Geographic سنة ١٩٧٥ على أنها «مدينة اللؤلؤ» Jassat city¹²¹. وبالتأكيد فإن تعليق بوت ماز كان يصف جزءاً من تطور المدينة خلال منتصف السبعينيات فقط، من دون استكمال الأجزاء المشاحطة من تكوين المدينة، أما مجلة Architecture Review فتصف المدينة في منتصف السبعينيات بأنها موقع بناء كبير¹²². وأبو ظبي بالنسبة إلى Urban فهي مدينة عالمية¹²³.

ويذكر بدر عبدالمجيد في كتابه «أبوظبي - ذاكرة مدينة» أن البنيان في أبوظبي جاءت مع مفاهيم متعددة الأنواع عالمياً، حتى بدت العمارات للبحر لوحة جميلة للتأليف والتناسق على رغم ارتفاعها وتاريخها¹²⁴. ويقول «ولفرد فيسهر» الملقب ب«مارك بن لندن» في مقدمة كتابه «رجال الصحراء» المترجم إلى العربية بأنه عندما عاد إلى الإمارات للمرة الأولى العام ١٩٧٢، بعد أن غادر المنطقة في ١٩٥٠، تملكي الاهتمام وخيبة الأمل بسبب التغيرات التي أحدثها اكتشاف

وانتاج النفط... وفي أبوظبي رأيت الأبنية الشاهقة ومصافي النفط تحتل ما كان في الماضي صحراء خالية؛ فخليل إلى أن المدينة ترمز إلى كل ما كنت أتمنى منه، وأطرح بما تبقى من أحلامي في العودة إلى الجزيرة العربية^{١٣٦}. ووصف مصعب الله المدن الكبرى في الإمارات بأنها تشهد حركة عمرانية متسارعة، قائلا: هي مبالغ مستعري مع الزمن^{١٣٧}. وبالتأكيد فإن المراقب التطور مدينة أبوظبي يجد اختلافها في البنية المبنية والبحرية غير مسبوق في تاريخ التطور وعمليات التحديث التي تمر بها الفن عبر العصور. فخلال الفترة من منتصف الستينيات من القرن العشرين وحتى اللحظة ما زالت معالم المدينة في تغير مستمر (الشكلان ٨ و ٩).

يعتبر الاستشاريون الأمريكيون، لاني استشاري أوكلت إليه مهمة تخطيط مدينة أبوظبي سنة ١٩٦٦ بعد الاستشاري الإنجليزي هانكرو^{١٣٨}. فقد عمل الاستشاريون الأمريكيون، مخطط هانكرو في ضوء المستجدات التي ظهرت منذ إعداد المخطط الأول سنة ١٩٦٢. كما أعدوا (الاستشاريون الأمريكيون) المخططات التفصيلية للمناطق السكنية، ويعتبر تغيير شبكة الشوارع إلى النظام الشبكي المعتمد من نظام الاتصانات المقترح بواسطة هانكرو أهم ملامح التغيير لمدينة أبوظبي، التي قام بها الاستشاريون الأمريكيون. وفي سنة ١٩٦٧ قُيِّن للمهندس الياباني «تاكاهاشي» يوزيف كبير مخططي المدن لتولي مهام تخطيط المدن. وفي سنة ١٩٦٨ أعيد المخطط الإرسائي لمدينة أبوظبي على يد المخطط العربي الدكتور عبدالرحمن مطرود^{١٣٩}. وقد قدر عدد سكان المدينة الذي سيُستوفى بـ ٢٥٠ ألف نسمة. وبالتالي أعيد تخطيط مشروعات البنية التحتية والمباني على هذا الأسس. كما وُضعت عناصر التكوين الأولى للمنطقة المركزية، حيث خُدمت ارتفاعات جبل من (٩ إلى ١٠ أمتار). وُضعت مواقع الأسواق الأربعة وحديقة العاصمة والجمع الثقافي حول قصر الحصن. وكانت هذه المبادئ بداية تكوين مركز المدينة العاصمة في نهاية السبعينيات.

وقد تكاملت ملامح التشكيل الحضري للمدينة مع دعوة عدد من الاستشاريين لتصميم الأبنية الهمة في المدينة في نهاية الستينيات. وقد كان الهدف من تكليف الاستشاريين بهذه المشاريع هو الحد من تضخم الجهاز الحكومي. فقد كُلف مهندسون عرب واستشاريون عالميون بتصميم المباني الرئيسية في مدينة أبوظبي، مثل مدحت الطلوع، الذي صمم مساكن المواطنين، والدكتور سيد كريم الذي صمم قصر التهل وفيلات وبنيات الخديفة، والمهندس علي تكيف مسعود، الذي صمم فيلات كبار المسؤولين، والمهندس هشام الحسيني الذي صمم المسجد الكبير، والكسندر وحيد الذي كلف بالعمل استشاريا للمياه، وكاتسطة، الذي وضع تصميم مطار أبوظبي الدولي. كما شُرع البناء في مبنى السوق المركزي للدكتور عبدالرحمن مطرود، الذي اعتمدت فكرة تصميمه على حركة المشاة الداخلية ووجود ممرات مظلة تنهي إلى ساحات، لتعتمد إلى الأبدان ملامح الفراغات في المدينة العربية الإسلامية (الشكلان ١٠ و ١١)^{١٤٠}.

وقد ارتبط تشكيل هذه الأبنية بالتكوين العمراني والبصري لمدينة أيوطي في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات. خاصة مبنى المطار وقصر القنصل لارتباطهما ببداية تأسيس الدولة وأنشطة رئيس الدولة. فمبنى القنصل كان يؤكد عمارة حديثة متجهة نحو التقليدية. نتيجة للحد القوي في ذلك الوقت، من خلال استخدام عناصر من العمارة الإسلامية (الشكل رقم 12). وقد كان هذا الاتجاه سائدا في الخمسينيات والستينيات في كثير من المدن العربية. وقد تكثر المدن الإماراتية بهذا الاتجاه أولا، كون كثير من المعماريين العرب المقيمين بهذا الاتجاه وجدوا فرصة في المدينة الإماراتية للتعبير عن مفهوم القومية والوحدة العربية، ومن جهة أخرى كان للمواظف الوحشية للشيخ زايد - رحمه الله - دور كبير في انتشار مثل هذا الاتجاه. خصوصا على مستوى الرموز المعمارية ذات البعد السياسي.

فمع تولي صاحب المسمى الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان، رحمه الله، الحكم في إمارة أيوطي سنة 1966، تصاطع الاهتمام بأضواء الطابع العربي الإسلامي على المباني الحكومية. ويشير الدكتور مطر، الذي عمل مديرا لتخطيط المدن بأيوطي من سنة 1966 إلى 1976، إلى أن من مبادئ الشيخ زايد - التي شكلت مدينة أيوطي - هو إظهار الشخصية العربية الإسلامية البلاد في التصميم المعماري للمباني العامة والخاصة¹². وللشيخ زايد دور معز في العمارة، فمستند من الفن المعماري الإسلامي، حيث كان يحرص على إحياء النمط الإسلامي في التصميم للعناصر. كالأقواس التي تظهر في الكثير من مباني أيوطي¹³.

وقد أسست دائرة الأشغال العامة في أيوطي سنة 1966 للقيام بمسؤولية بناء المرافق والخدمات والمباني الحكومية من إمارة أيوطي. ومع نهاية تأسيس الدوائر المحلية في أيوطي كانت هناك ندرة في الكوادر المحلية المدربة والمؤهلة في مجال العمارة والهندسة والبناء، وكانت الحاجة ملحة إلى توظيف الخبرات العربية والأجنبية. فدائرة الأشغال في أيوطي - في بداية تأسيسها - كانت تدار بواسطة الاستشاري الإنجليزي (الاربيكون) (Arabicon) بالتعاون مع ٥٠ ألف جرائد Alh Gazi استشاريا هندسيا، و جورج و ديفيد، معمولا George and Davies¹⁴.

وتظهر مشاريع دائرة الأشغال في مطلع السبعينيات من الناحية البصرية عمارة ذات تجلجين معماريين: الأول مرتبط باستخدام العناصر المحلية والإسلامية في الواجهات. والآخر يمثل تيار العمارة العالمية، فعمارة للسكان الحكومية كانت تعكس الاتجاه الأول، حيث استخدام العقود الدائرية والكوامسترا. ويظهر هذا الاتجاه في مشروع ٥ آلاف مسكن للاستشاري Roderick-Saadi-lee Rove and Alh Drai، حيث حصدت فترة تنفيذ المشروع ٢٠ شهرا. كما أن مشروع ٢٠٠٠ مسكن للاستشاري نفسه يحمل الاتجاه المعماري نفسه في التشكيل البصري، إضافة إلى عناصر من العمارة المحلية في أسوار المسكن (انظر الشكل رقم 1٠). وقد اعتمدت تقنية بناء المشروع على الخرسانة المسلحة بهدف إنتاج مسكنين في اليوم الواحد¹⁵.

أما معنى المهد الإسلامي بالمعنى للاستشاري الدكتور جلال مؤمن (مهندسون استشاريون) فيعتبر من المباني التي تمثل معماراً بارزاً في مدينة العين (الشكل رقم 17). ويعكس المبني الطابع العربي الإسلامي بما يحويه من زخارف ونقوش وخطوط. وهذا المبني الذي استخدم كأحد أبنية جامعة الإمارات نصف كذلك باستخدام الأتية الداخلية، وزُيّنت المباني بممرات مشاة مظلة. كما اشتمل المبني على القبة وقباب وأسقف مكسرة فردية ومزدوجة المنخفض من حدة الحرارة. وتم التركيز على إظهار كتلة المسجد مع ارتفاع المآذن، بحيث يكون هو الرمز المسيطر على التكوين المعماري لمبنى المعهد³⁰. وكذلك يمكن أن نرى برج الساعة في أبوظبي والعين للاستشاري العربي جلال مؤمن، الذي يحمل رموزاً من البيئة المحلية باستخدامه مجسم الصقر العربي³¹. فالبرج يحمل ساعة ذات الزهرة وجود ويعلو الساعة صقر من المعدن غير القابل للصدأ، والذي يمثل شعار دولة الإمارات³².

الاتجاه الأخرى المباني وفرة الأشغال في فترة السبعينيات الذي يمثل العمارة المحلية، انعكس في العديد من المباني الحكومية، أهمها مباني المدارس ومستشفيات الشاطئ تميزت مدارس السبعينيات بالاستخدام الواضح للعناصر الإنشائية، الذي انعكس على التشكيل البصري للمباني إضافة إلى الخطوط العمودية والمستقيمة في الواجهات. ويبدو أن هذا الاتجاه كان في حالة من التآكل واليهمة على الصورة البصرية للمدينة الإماراتية. غلبت المباني للتعلم الطويل في تلك الفترة، التي تراثت في مدينة أبوظبي، كانت تشير عن هذا الاتجاه الذي يعكس الحياة أكثر من غيرها.

5- ملامح الهوية الوطنية في عمارة المدينة الإماراتية

من خلال قوائم تجربة مدينتي دبي وأبوظبي في العقد الأول لتأسيس الدولة يمكن ملاحظة أن ملامح الهوية الوطنية كانت تعتمد بشكل كبير على بناء مدن ذات طهارة وحرية من الناحية السياسية والاجتماعية، بالإضافة إلى مظهرها الاقتصادية. المدينة الإماراتية هي تلك الفترة حاولت أن تعبر عن الهوية الاتحادية، لكن في الوقت نفسه كانت مشغولة بنفسها، أي أن الاستقلالية الاقتصادية والتنظيمية، التي كانت تتمتع كل إمارة بها، أضافت الفرصة كاملة كي تعبر كل مدينة عن الهوية الوطنية الاتحادية بالأسلوب الذي يناسب ظروف الإمارة. ومع ذلك فمن لا تستطيع أن ننسى «عمارة المؤسسات والإدارات الحكومية» وبرامج الإسكان الشعبي، التي صممت الهوية الوطنية بشكل عام. ويمكن أن نؤكد مجموعة من العوامل التي صنعت ملامح الهوية الوطنية الجديدة في عمارة المدينة الإماراتية هي تلك الفترة.

١-٥ - التمدد العمراني وتطويع المدينة الحديثة

لعل أول ما يلتفت إليه الناظر هو تحول المدن الإماراتية الرئيسية إلى مواقع كبيرة الفناء بعد تأسيس الدولة مباشرة، ويبدو أن الاستقرار السياسي والرفعة في بناء رموز بصرية للدولة - خصوصاً مع البصوطة الاقتصادية بعد طفرة النفط عام 1974 - مكنا الدولة الحديثة والإمارات التي تشكل منها من المعنى إلى بناء عمارة حديثة وسريعة. وعلى الرغم من أنه كان هناك تباين بصري وتخطيطي في المدن الرئيسية؛ نتيجة التباين الاقتصادي والتطبيقي لكل إمارة، فإننا نستطيع حينئذٍ أن نوجه الشبه في أسلوب وسرعة بناء المدينة الحديثة في الإمارات، بمساعد في ذلك - كما ذكرنا سابقاً - عمارة المؤسسات الاتحادية والبناني العامة والسكنية التي شتمتها الدولة المواطنة الإماراتية.

٢-٥ - صعود الطبقة البرجوازية وتطويع المدينة

لعل أول تأثير العمارة الحديثة، وتعتمد المدن الإماراتية، واعتماد الاقتصاد السوق كمنافذ عمل في الدولة الاتحادية الجديدة هو صعود الطبقة البرجوازية في المدن الرئيسية، على الرغم من أنه كان هناك طبقة من التجار في المدن التقليدية فإن أولئك كانوا ضمن المناخ الاجتماعي السائد، ولم يكن لهم تأثيرات للاقتصاد والاستقلال بمناطق ذات خصوصية داخل المدينة، فقد كان المناخ السياسي في ذلك الوقت لا يشجع على ذلك، ولكن مع تأسيس الدولة سمحت هذه الطبقة إلى الاقتصاد بمناطق معينة في المدينة (المجسدة في دبي على سبيل المثال) وأعلنت تحولاً كبيراً في مفهوم المدينة، بل إنها كانت سبب رئيساً في صعود المدينة الحديثة وإزاحتها للإنتهايين، حيث كانت تلك الطبقة غير متقنة بالمدينة القديمة، وترى أنها تمثل حيلة النظر والمزج والتطويع لها بقضايا إلى الانتقال لمناطق جديدة وترك المدينة القديمة للطبقات الفقيرة والمهملة الواقعة بعد ذلك، ومن الواضح أن هذا التحول أحدث تغييراً كبيراً على مستوى المبنى الإماراتي، الذي بدأ يشعر بقوة الهوية الوطنية التي ألتفتت له استقاراً سياسياً واقتصادياً، وفتحت له أبواب التطوير، وحسنت من مستوى الحياة بشكل عام، وانعكس ذلك على المدينة الإماراتية في ذلك الوقت بشكل واضح.

٣-٥ - صعود عمارة مهجنة لاهوية وطبقة واهية

ولعل النقطة الأخيرة التي يمكن ملاحظتها حول العمارة الإماراتية، في تلك الفترة، ودورها في تجسيد الهوية الوطنية الاتحادية، هي ذلك التباين في الصور البصرية التي تبتناها المدن الإماراتية، فمن طراز حديثة جداً، إلى نماذج تعتمد على اكتشاف البيئة المحلية، إلى عمارة رمزية تمثيلية (برج الساعة في أبوظبي واعتماد على صورة الرمز الاتحادي، والصقور)، والذي نراه هنا أن العمارة الإماراتية في تلك الحقبة كانت مهجنة بشكل لافت للنظر، كون كل إمارة كانت تحظى بمرونة كبيرة في تشكيل صورة الحداثة، لكنها جميعاً كانت تلتقي في الرغبة في تأكيد هوية الدولة الاتحادية الحديثة، المتنامية اقتصادياً واجتماعياً في المنطقة.

٦- العمارة الإماراتية وإشكالية الهوية الوطنية

يمتد إلى إشكالية العمارة والسياسية هي دولة الإمارات العربية المتحدة شكلت حوالاً بينها جمع القيادة السياسية ومواطني دولة الإمارات من خلال تأكيد فكرة الانتماء إلى دولة واحدة، والتي كانت فكرة جديدة على الناس وتحتاج إلى الكثير من العمل لترسيخها في النفوس قبل العنول. لقد استخدمت العمارة أولاً - ومن خلال المباني المتكررة - كإداة تواصل بصري بين العلم السياسي والحاجة الاجتماعية، كما أنها وظفت بشكل واضح لفرش هوية الدولة وتطور مؤسساتها، عن طريق تصارع البنية التحتية والقومية التي كانت سمة دولة الاتحاد. وعلى رغم أنها لا تستطيع تحديد اتجاه سملي على وجه التحديد، وتدعي أن عمارة الإمارات هي تلك الفترة لبنته. لكن ذلك لا يلقي أبداً أن العمارة ساهمت بشكل كبير في تأكيد الهوية الوطنية، وهو ما يجعلنا نرى أن الهوية المعمارية ذاتها لم تكن مهمة بقدر ما كانت الأبنية التي يجب أن تعبر عن فكرة الاتحاد وتشكل صورة الدولة الجديدة.

وتوضح الدراسة أن محاولات تأكيد الهوية الوطنية معماریاً كانت مركزة في المدن الرئيسية، وتمثلت خصوصاً في بناء الرموز البصرية التي تعبر عن هوية الدولة الجديدة. وكما ذكرنا سابقاً فقد كانت هناك رغبة في إيجاد توازن بين مسألة الإمارة والدولة. وهذا التوازن البكر انعكس على عمارة الإمارات حتى وقتاً قريباً، فلا أحد ينكر كيف أن كل مدينة إماراتية تتجه نحو الخصوصية الذاتية، وهو ما يمكن أن نعتبره حقبة العمارة الإماراتية المعاصرة. هذا التوجه نحو أفراد كل مدينة يبرزها مسألة مهمة وحساسة، ذلك أننا لا يمكن أن نرى أن تشابه تلك المدن هو ما يمكن أن يمتنع الهوية المعمارية في الإمارات. بل إن التنوع والتفرد مع وجود سمات مشتركة على المستوى الوطني يجعل فكرة الهوية أكثر حيوية.

ومع ذلك يجب أن نضع في اعتبارنا أن النمو العمراني المتسارع يشير أسئلة مهمة حول الهوية المطلوبة لمدن الإمارات. فقد كانت العمارة على مخطط طرق، فهي حين كانت هناك رغبة ملحة لتشكيل هوية اتحادية تعكس الرغبة في إيجاد دولة متماسكة. كان هناك نقص واضح في العناصر البشرية المؤهلة التي تعي قيمة الخصوصية المحلية للدولة مثل الإمارات، وهو ما انعكس على قبول مشاركة العديد من التخصصين من ذوي الشغافلت الشديدة في صناعة هوية هذه العمارة. كما أن الرغبة في صناعة هوية جديدة للإمارات - تتجاوز الهويات المحلية للإمارات المختلفة - شجعت القرار السياسي على التوجه نحو بناء هوية حديثة توحد تلك الإمارات وتتجاوز النمطية لفكرة «الكان الضيق، للإمارة إلى «الكان الواسع» للدولة برمتها. ومع ذلك فإن هذا الجانب خلق نجاحاً جزئياً، حيث الارتباط بالمكان المحلي أخذ في التصاعد في الفترة الأخيرة، وربما يكون هذا التصاعد مقبولا الآن بعد هذه التجربة العميقة مع التحديث.

آفاق محرّية



استراتيجيات التدريس في الرواية العربية الحديثة تجربة إدوار الخراط نموذجاً

د. يوسف شكير^(١)

يسلطون إبداعهم على هذا المجال، خصوصاً إذا لم يكن
لهم أي علم، ولا سيما عند التدريس.

جاءت «عاري» فافكر
في عمل الشرائح التي تظهر الأشكال القاتلة المصغر
بعضهم بعضاً، ولم يستطعوا صوغها في شكلها، هو
نقد القوي والحد.

جان موهنيو

المستقبل حسب رؤية الأجناس الأدبية، ضمن
تجربة إدوار الخراط الروائية بخاصة، موقفاً
استراتيجياً وإشكالياً في آن معاً.

يضع ذلك بهجلاً وحده، عندما نروي، مثلاً، توصيف (وتصنيف) الهوية الاجتماعية
لروايتها «عاري» وصفان، وحريق الأجيال، ذلك أن هذين النصين «هينان» إشكاليتهما
(وتشكليهما) الأجناسيون خارج نطاق التصورات الصاعدة والمندلعة عن الجنس الروائي،
إدراكاً وتقدماً، واضمح، باستفزاز لا يخلو من مكر وقصدية، الفراء ونظرياتهم (المسقة) أمام
مفترق من الأسئلة الشائكة، البطة بالدهشة التي يمشعها، بلا ريب، كل قارئ كابد تجربة
استكشاف مناهات الكتابة الأدبية المكونة بهايس البحث والمفارقة.

قبل الخوض في تفاصيل هذه الأسئلة التي تثيرها الكتابة الروائية عند إدوار الخراط، من
حيث اشتغال النجيس وزياراته الجمالية والدلالية والتدولية أود. في معالجة، أن التي بعض
الغزو، على هذا المفهوم المركزي والحيوي في النظرية الأدبية والتفدية المعاصرة، وهي كتابات
الخراط، ذات القصى «النظري»، والتأملي.

(١) باحث من المنطقة العربية.

(١)

تستند مسألة الأجانس الأدبية حيوياتها ورافعاتها من ارتباطها الوثيق بمفهوم الأدب التحولي تاريخياً. ومن ثم، فإن كل نظرية أجانسية تصدر عن فهم خاص للكينونة العمل الأدبي^١. كما أن تصنيف الأعمال الأدبية وتجنيسها يفترض الانتقال من هويتها النصية إلى هويتها الأجانسية تبعاً لقطع الجدول والتزام الذي يطرح علاقة النص بجنسه (أجانبه). ولا نطو سيرة الانتقال هذه نظرياً وإجرائياً، من صعوبات لتصل، تدقيقاً، بمسألة تعريف مفهوم الهوية بالذات. يقول جان ماري شافير (Schaffier) في هذا الصدد:

«المؤلف الأدبي شأنه في ذلك شأن كل فعل خطابي، هو واقعة سيميائية معقدة ومتعددة الأبعاد. ومن ثم فإن مسألة هويته لا يمكن أن تمتلك إجابة وحيدة. إن الهوية دائماً ما ترتبط بالبعد الذي ندركها من خلاله. بعبارة أخرى: إن المؤلف الأدبي ليس مجرد نص فحسب، أي سلسلة تركيبية ودلالية، بل هو أيضاً إنجاز للفعل التواصل بين البشر»^٢.

إن صعوبة تحديد الهوية الأجانسية للأعمال الأدبية لا تكمن في طبيعتها كأفعال سيميائية معقدة فقط، بل أيضاً في أن هذه «الأعمال» مكتوبة كانت أو شفهية - تمتلك دوماً صيغة وجود تاريخية^٣. وكثر كانت الهوية (الأجانبية) مفهوماً تاريخياً يرتبط ويتعدد بالسياق، سياق النص الأصلي أولاً، ثم مجموع السياقات اللاحقة التي يقرأ فيها النص نفسه ويعد تحييته. فبات، مع ذلك، من الخطئ بمسحها مبنيتها. لأن الحدود بين جنس جديد وآخر قد لم يستقر دائماً واضحة^٤. نجد مفهوم التصنيف كإصلاح نظري وإجرائي وكعنصر من عناصر الإشكالية الأجانبية. وتتعدد أبعاد وأشكال تشفير هذا المفهوم بتعدد معايير التحليل واختلافها، لأن الفرق بين نص وآخر لا يعود فقط إلى اختلاف تصنيفهما ضمن جيلين متتابعين، وإنما أيضاً إلى معايير الهوية النصية المختلفة^٥. فالتصنيف قد يعني دراسة النصوص انطلاقاً من:

أ - الصيغة الدلالية: دراسة الخصائص التواصلية للنص بما هو فعل تواصلية.
ب - القواعد التنظيمية: دراسة البعد المؤسسي للأدب (النص بوصفه بنية يمكن أن تطبق عليها حملة قواعد).

ج - صيغ الإبداعية الأدبية: دراسة النص بالمقارنة مع نصوص أخرى.

د - القرابة غير العائلية بين مختلف النصوص الأدبية^٦.

يرتفع تصنيف النص (الأدبي) وتصنيفه بنوعية الأسئلة والمفاهيم والإمكانيات التواصلية، التي تلونها القراء بوصفها سيرة تأويلية تنهض على التفكير وإعادة البناء. ذلك أن النص ليس معطى جاهزاً أو بنية قارة الهوية. أحادية الدلالة، وإنما هو ملتقى تقاطع

كتابة المؤلف وكتابة القارئ. من هذا المنظور، يمكن الإقرار، مع جان ماري شافير، بأن توصيف الهوية الاجتماعية للنص ما يرتبط بقصدية المؤلف وبفهم وتأويل القارئ لها: «إن تجنيس نص ما، على الرغم من كونه محصلة خيارات قصدية، لا يتوقف على تلك الخيارات فقط، وإنما أيضاً على الوضعية السبائية التي يرى فيها العمل التور أو يعاد فيها تسميته»^{١٢٠}. بيد أن مفهوم القصدية، هنا، ينبغي ألا يتوغل في أبعادها الفلسفية التي تؤشر إلى «الفعل السيكلولوجي لظروء ما»، ولكن باعتباره مظهرًا معانيًا للنص (أو النموذج القرائي) يتجلى بصورة أساسية، من خلال سمات نصية خاصة (مثلًا: ميثاق القرائي)^{١٢١}. من ثمة، فالنص هو دعامة لمظهر القصدية الأدبية للمؤلف ومحدد للتأويلات الاجتماعية للقارئ^{١٢٢}. ويتطلب التعديد الدقيق للقصدية الاجتماعية التعامل مع النص كنظام تراثي من المستويات والوظائف والموضوعات يصر إلى شخص اشتغالها وإعادة تركيبها اعتبارًا لتعطيلاتها النصية، وملائمتها النظرية، وهيمنتها الوظيفية. والقارئ وحده هو من يضطلع بمسؤولية (وحرة) هذا الإجراء وفقًا للامتيازات والتأهيلات التي توجبه منطوقه وخلفية مقارنته، ذلك أن الاهتمام بهذا المكون دون غيره، وهذه الوظيفة دون غيرها، ضمن النص، إنما يرتبط بوصف وتأويل القارئ للتأويلات النصية الأكثر ملاءمة لتسييد تصور وتدعيم فرضياته وتصورها^{١٢٣}. هذا التصور النظري يلحني بنا إلى مقارنة مفهوم التجنيس أو التخصيص (typification) انطلاقًا من معيار الوجود المشترك للمميزات ذات سمات نصية مشتركة، حيثية (gender)، شكلية (form)، وموضوعية (thematic)، لتؤكد الإشكالية الاجتماعية على متوسمين رئيسيين هما: الجنس، والتجنيس^{١٢٤}.

١- الجنس: تكوينها، هو تسعين الخصائص الخطابية تنسطق إيديولوجية مجتمع ما بوصفها وتكريسها كشكل من أشكال التعبير والتواصل^{١٢٥}. وقد اتخذ هذا المفهوم، في حقل النظريات الاجتماعية، تعريفات مثالية، بل متضاربة أحيانًا (الجنس كمعيار، كجوهر مثالي، كمصطلح للتصنيف...)، وعلى رغم الانتقادات التي وجهت إليه (برونثييه)، أو الدعوات التي طالبت بإتھاله وإحلال مفهوم «الكتاب» أو «الكتابة» محله (م. بلانشو)، لم يفلت الجنس الأدبي أهميته وفعاليته الإجرائية في ما يتعلق بتصنيف أشكال مشتركة تنتمي إلى شبكة غير متجانسة من المؤلفات والكتاب والمطبوعة الأدبية^{١٢٦}. إن الجنس الأدبي بوصفه مؤسسة، يشغل «نموذج كتابة بالنسبة إلى الكتاب» ومكافئ انتظار، بالنسبة إلى القراء، ويقدم عناصر تسعف على إنشاء وتأويل التصور في علاقتها بعالم المجتمع وعالم الأدب.

٢- التجنيس: يعرف شافير هذا المصطلح بأنه «عامل مولد لشكل النصية»، ويقترء هذا المفهوم، عند، من مصطلح آخر هو «معيارية النص» (l'architecturale) الذي يتخذ من دراسة علائق الانتماء بين النصوص موضوعها^{١٢٧}. إن التجنيس، باعتباره إنتاجية نصية ومرجما

المعنى اشتغال التمييزات الأخلاقية، يفترض قراءة عبور - نصية النص، لا قراءة معاينة له، ذلك أن القراءة الأولى تعيد دمج النص الفردي ضمن الشبكة النصية (والثقافية) التي استل منها، وتأخذ بنظر الاعتبار الظلمة التأسيسية للأدب بمختلف تمثيلات الجمالية والأيدولوجية والرمزية مما يسمح، بالنتيجة، بتشغيل جملة من الظواهر النصية، فيما تمنح القراءة العابرة (المثالية) إلى عزل النص عن مياقه العام، وتلخيص التجانس، إجرائيا، على أساس مفارقة نصية نصي، أساسا، بقراءة سمات التشابه الملزمة للخصوصية الأجنبية النص ما، من خلال الشكل أو الصيغة أو الموضوعية¹³، وهو ما يسميه شافير بـ «التجنس التسمي» الذي يقطع مع التقاربات الأجنبية الكلاسيكية ذات الصيغة الأنطولوجية، لتضيق إشكالية تجنس النصوص بإزاء مسألتين جوهريتين:

- علاقة النصوص بالأجناس،

- وهنات التجنس بين المؤلف والقارئ.

أ- علاقة النصوص بالأجناس، يمكن تقسيم علاقة النصوص بالأجناس إلى نوعين أو نظامين¹⁴:

- علاقة استيعاب أو تعميل (accomplishment)، وفيها يكرر النص جنسه أو نموذج الأجناسي الشكل من طريقة التسمي السطحية التي تأخذ شكل «فانون» أو «جنس مثالي» (نموذجي)، وأمثله ذلك نازرة حمزاوي.
- علاقة تحويل أو «الزواج الأجناسي» حيثما يتشكل النص كنموذج الأجناسي بواسطة إستراتيجيات التهجيز (إحادي، والثنائي، والرباعي، والرباعي، والتوليف (تندويدي)، إن علاقة النص كنموذج الأجناسي ليست دائما، ولا بالضرورة، علاقة نسخ وتكرار، لأن كل نص يحور جنسه بحسابه الخاص، إن تلك مدونة قانونه ويخلق حدوده (ما يسميه شافير «المصح النهائي للتجنس»)¹⁵، تأسيسا على ذلك يمكن اعتبار علاقة التحويل مجالا ملتبسا وخصيا لمعاينة اشتغال التجنس التسمي،

ب - وهنات التجنس بين المؤلف والقارئ، يشكل أعضاء النص إطارا لتطور وتداخل صنفين من النرجس، تجنس المؤلف وتجنس القارئ.

- تجنس المؤلف: يبرز تجنس المؤلف أثناء سيرة النص بوصفه ملتقى تقاطع الكتابة والقراءة، ذلك أن الكاتب هو، أيضا وقبله، قارئ يستلزم نصوص الآخرين، يحاورها ويحورها وفق فهمه الخاص للمعان الأدبية وعلائق الأجناس بأسئلة ووهانات مشروعة الأدبي في امتداداته الجمالية والأيدولوجية والأكاديمية.

• تجنس القارئ (أو خلق الانطباع الأجناسي، حسب ما يوسع)، يؤكد هذا التسويع إلى الخيارات التجنسية التي يفتحها القارئ أثناء سيرة القراءة، والتي قد تتطابق أو تتفاد

أو تتناظر، إلى هذا الحد أو ذاك، مع خيالات المؤلف، وليس من الضروري في شيء أن تتعدد تحديدات القارئ لهوية النص الأجناسية عن تلك التي يصدر عنها مؤلفه، مادام تجنس القارئ وتجنس المؤلف لا يوجههما أو تشرطهما، ضرورة، التوافقات والسيقات نفسها، ذلك أن من شأن البعد الزمني أو الثقافي عن السياق الذي تولد ضمنه النص أن يوسع هامش الفروق والتباينات بين تجنس المؤلف وتجنس القارئ، لأن الأول تصوق بالسياق الأصلي، فيما الثاني متبدل وبالإمكان (إثراء أو إفقار) بكل سياق جديد¹.

معاً ملء، يمكن أن نستخلص ثلاث ملاحظات بالبنية الأهمية بخصوص معضلة الأجناس والتجنس وملائتها بضرورة الخراف، هذه للملاحظات هي:

1- الأجناس الأدبية ليست مقولات معيارية، أو علاج ثابتة وجاهزة تتأبى على التعبير والمساواة، وإنما هي إطارات تسقط على توصيف وتصنيف النصوص وتوابعها.

2- ليست التصنيفات في حد ذاتها شيئاً بريئاً، فإليها وشمولها، وبها تكون درجة دقتها فإنها تبقى، مع ذلك، تقريبية، وإلى حد ما تصفية.

3- يسمح مفهوم التجنس (التمييز) بالعلم الذي حده شاعر، بدراسة وتحديد الهوية الأجناسية لنص ما من منظور دينامي وإشكالي يميز بين تجنس المؤلف وتجنس القارئ، باعتبارهما قطبين مستقلين، مما يحل عنصر الهوية نفسه موضوع نزاعات لا حصر لها.

(١٢)

بالولادة مع عمله الإبداعي (في الرواية القصصية القصيرة والقصص) يولد إدوار الخراف أصفاء النقد، والنظرية الأدبية، محلاً ومضيفاً، بطريقته الخاصة، ملاحظ ومستويات من تجربته الأدبية هي سياق مقاربة عامة للأدب العربي الحديث بمختلف أجياله وحساسياته وأجناسه التمييزية، والحق أن الخراف لا يصدر، في أرائه وتحليلاته التي تكثر، أحياناً، بلبوس نظري، عن فكر نقدي متسق ومحدد، كما قد يتوهم البعض، بقدر ما ينطلق من موقفه ككاتب ذي تجربة وخبرة، وأيضاً من وضعه كقارئ بالمتنازل، من ثم فإن مجموع أفكاره وتصوراتهِ بخصوص الإشكالية الأجناسية يبدو أقرب إلى التاملات الحرة منه إلى النقد الذي يقتضيه وجود أسس نظرية متماسكة على مستوى التصور العام وشروطه الإيمثلولوجية والتهجية والمصطلحية. وعلى هذا الأسس، لا يمكن أن نرى في تضخم المصطلحات وتنبذها والتباس (بعض) المعانيم وفهمها من حيثها أمراضاً مألوفة، نظري، تشكو منه أطروحات إدوار الخراف (مختط)، بل علامة حيوية ويبحث قلق يجد في حركية الخراف الإبداعية نفسه والفكر مبرراته².

بدلاً، يمكن القول إن مسألة الأجناس الأدبية وموقف إدوار الخراف منها يرتبطان أبداً ارتباطاً يفهمونه الكتابة كسؤال إشكالي، وكمنهجية، جمالية ومعرفية، نرى في استقرار

استراتيجيات الترميز في الرواية العربية الحديثة

ورموز الجنس الأدبي تكرسها الحقيقة بعينها. يقول الخراط: «إن جسد الكتابة نفسه موضوع سؤال. ومن ثم فإن شكل الكتابة، نتيجة لذلك، هو أيضا موضوع سؤال. ذلك أن الجنس الأدبي المستقر الرابع يعني حقيقة واسطة مستقرة كما يعني قيدا، ولعله بمعنى من المعاني يعني انتقاء الحرية»¹¹. إن ارتباط الجنس الأدبي بمفهوم الحقيقة، ثابعا أو متولدا، يعني في مستوى من مستوياته، أن الأجناس لا تشغل كمقولات شكلية وتجريدية صرفة، بل على العكس من ذلك، تكلم تجسد منظورات وخطرات وإرغاعات جمالية وأيديولوجية وأنتروبولوجية.

يبد أن موقف الخراط من معضلة الأجناس الأدبية يتضح أكثر، عندما نشغل إلى مفهوم «الكتابة عبر النوعية» أو «الكتابة العابرة للأنواع» الذي يكرس مبدأ حوارية الأجناس وتلاقحها من منظور يولي لعلاق الجنس الأدبي وثقافة واكتشافه. هذا المفهوم، الشريب في حمولاته من أطروحات موريس بلاشوش (M. Blanchot) بمصدا «الكتاب» أو «الكتابة» بمنبر واحد من أهم المصطلحات المشبعة في كتابات الخراط «القصيدة» ويمتلك لديه جملة تعريفات أكثرها بهذا النموذج:

«الكتابة عبر النوعية» هي الكتابة التي تشمل على الأنواع التقليدية، تحويها في داخلها وتتجاوزها لتخرج عنها، بحيث تصبح الكتابة الجديدة في الوقت نفسه «قصيدة - ميموفا - شعرا» على سبيل المثال مستفيدة أيضا، أو أحيانا، من منجزات الفنون الأخرى من تصوير، وموسيقى، وتحت، وسيلما، ومعمار»¹².

لئن كان مصطلح «الكتابة عبر النوعية» الذي يتماهى نظريا مع مفهوم [الخرائط الرواية] ويعد (بعضها من) تحفة التسمي في منجزها¹³، يوحى بالتهافت «الجنس الأدبي من خلال الانفتاح على أشكال وفنون أخرى فهذا ليس معناه النطلي التام عن متولة الأجناس، وهو ما يشير إليه [الخرائط: مسألة التمهيد الأنواع - أو الأجناس - لا تعني لتقاء الأنواع، ولم يعد كل شيء هو كل شيء. مازال هناك القصيدة والقصة والرواية ... إلخ»¹⁴.

إن مصطلح «الكتابة عبر النوعية» بهذا المعنى «لا يعني محال إلغاء الأجناس الأدبية أو ذوبان الأنواع الفنية بل إثراء لها وإغناء من عوامل تجميع خصائصها»¹⁵ على أن هذا الإثراء وذلك التجاوز يتطلبان من الكاتب إلى جانب الموهبة والجرأة، تمثلا واستيعادا عميقين لإشكالية الأجناس الأدبية، ذلك أن استيلاء الشكل الجديد يفرض ويفترض وعيا مسبقا بإمكانات وحدود الأشكال القديمة.

يكفي التراجع بين الصام والخاص، بين «الكتابة عبر النوعية» و«الجنس الأدبي» لدى [الخرائط، مظهرا آخر لا يخلو، أحيانا، من التباس ونشوش، فمرة يؤكد الخراط (المبدع أو «الناقد لا يدرى) أن «الفارق بين القصة القصيرة والرواية فارق غير موجود، بالنسبة إليه»¹⁶، ومرة يعتقد «أن النظرة التحليلية تستطيع في النهاية أن تعدد الانتماء، التوسع للعمل

الذي المحدد إلى نوع ما^{١٣٤}، ومرة يعلن «أن لكل جنس من هذه الأجناس كيانه أو وجوده أو استقلالياته على نحو ما، وليس على النحو الذي عرضناه في التطور التاريخي الفائق، بل على نحو مستبعد»^{١٣٥}، وحتى عندما يسلّم [الخرائط بإمكان وجود «جنس مفتوح على الأنواع» أو «كتابة عبر نوعية، فإنه، مع ذلك أو - بالأحرى - إلى ذلك، ينجح إلى (تلمس السمة الأساسية أو إن شئت الانتماء الأساسي لكل نص من هذا النوع»^{١٣٦}].

إن هذا التذبذب، المركزي لا الأثري، بين مقولة الجنس الأدبي ومفهوم «الكتابة عبر النوعية»، بين الثابتون والمتهاك، يتضح، في بعده العميق، عن حقيقة توزع وهي (ومصير) كتابة [الخرائط نفسها بين الحرية والتقييد، بين الصرامة والقوّة، من أجل بلورة توازن حيوي يؤمّن مسؤولية الأشكال، أي قدرتها على تحقيق التواصل والاستجابة لانتظار حقيقي لدى القراء، دونما تكلس أو خيانة لجوانب التمرد والمصالحة ومهاجمة المستحيل.

وليس من المصادفة في شيء أن تعمل التمييزات الأجناسية الأخرى التي يلجأ الخرائط إلى استعمالها في محاولاته العديدة لتوصيف كتابات «الحساسية الجديدة» (كما يعلن له أن يسميها) مؤشرات وأثار هذا التوزع بين الخاص والعام. هذه التمييزات يمكن تقسيمها - بشيء من الخطاطية والتقصيد، إلى ثلاث فئات:

- ١- تسميات بسيطة تحول إلى الأجناس التقليدية المتداولة: رواية، قصة، قصيدة... إلخ.
 - ٢- تسميات ذات صبغة ثانية أو مزيجية تحول إلى زوج جنسي في حالة النظام وتمازج لا تجاوز وتمازج: الرواية / القصيدة، الرواية / الشعر، القصيدة / القصة، القصيدة / السردية، القصة / القصيدة... إلخ.
 - ٣- تسميات مركبة تحول إلى نصوص تتضمن مرة أو خليطاً متشابكاً من الأجناس، النص المفتوح، العمل المفتوح، النص عبر النوعي، النص المفتوح على الأنواع، علاوة على الكتابة عبر النوعية أو الكتابة العابرة للأنواع.
- ليست هذه التسميات أو المصطلحات الأجناسية، كما أكد [الخرائط نفسه، غير مرنة، شاملة ولا مطلقة، كما أنها مستخلصة من الكتابة الإبداعية وليس من التطوير. ولعل ما يثير الانتباه عندما نتأمل، من كثرة هذه التسميات، إنما هو طابعها المتداخل وهويها اللبنة حتى ليحيل للفرائز أنه حيال مفهوم واحد ذي تجليات شتى، فالخرائط، مثلاً، يستعمل «الكتابة عبر النوعية» كمقابل لمفهوم «القصة القصيدة» على الرغم من تباينهما وتمايزهما من الناحيتين النوعية والإجرائية^{١٣٧}، ذلك أن للمصطلح الأول بعيل إلى نوع من الكتابة قائم على تداخل وراكب أجناس مختلفة، مستمدة من الأدب ومن منجزات الفنون الأخرى من تصوير، وموسيقى، ونحت، وسينما وصداقة، فيما يحيل للمصطلح الثاني إلى تمازج وانسهار جنسين أدبيين - هما القصة والقصيدة - ضمن نوع مستقل قائم الذات، تتعدد خصائصه التركيبية

في السمات التالية^{٣١}:

- ١- الوجدانية (أو ضيق المساحة الزمنية).
- ٢- الكثافة والتركيز (هي فريز الوجدانية والزهد في العنصر والإسهاب).
- ٣- إبداعية التشكيل وموسيقية الجملة والتركيب.
- ٤- سيطرة السردية.

وعلى المستوى الإجمالي، يمسد [. الخراط - فسي تصنيفاته، إلى استعمال الكتابات التي لا تنحصر في تصنيفات البنائية لنوع «القصة - القصيدة»، مبنية إياها ضمن (جنس) «الكتابة عبر النوعية»، مما يؤكد أن المنهجين غير مترادفين^{٣٢}.

يستعمل [. الخراط - في مؤلفه «الكتابة عبر النوعية» مفهوم «النص المفتوح على الأنواع» مصطلح «الكتابة عبر النوعية» للاعتبارات السالف ذكرها، «أما من حيث اندماج الشكلين في نوع واحد فهذا يبرز جانب آخر هو ما أسميته «بالكتابة عبر النوعية» بدلا من اصطلاح «النص المفتوح على الأنواع» (ص ١٢). (لا أن الخراط يعود إلى استعمال المصطلح الاستعاض عنه في كتاباته اللاحقة وإن يسميها أخرى، «العمل المفتوح»، «النص الفاتح» (انظر: مهاجمة المستحيل، ص ١٩). ونحن نرى أن «الكتابة عبر النوعية» -وهذا النص المفتوح على الأنواع» (أو «العمل المفتوح» -بالضيق الذي يمسده «الخراط» مصطلح واحد -يفضي اشتغال هيئة من الكتابات التي تستوعب خصائص اجناس أدبية متعددة لا يمكن بأي حال، اخذها إلى مفهوم «القصة - القصيدة» في التركيب الخراط

وبما كان مفهوم «القصة - القصيدة» تحتقا صعبا، فخصي إلى «الكتابة عبر النوعية» وفي هذه الحالة، سيفضي بنا هذا الاقتراح إلى التساؤل عما إذا كانت «الكتابة عبر النوعية» جنسا قائما بذاته أم أنها مجرد توصيف عام ومشاع يؤشر إلى شروب من الكتابة يحيا بين الحدود. وبما يكن من أمر. فقد أثبت مصطلح «الكتابة عبر النوعية»، على الرغم مما يعنونه من هشاشة واللباس، كفايته الوصفية الإجرائية ضمن كتابات وتصنيفات [. الخراط - وهو لذلك، يفي (مؤقتا) بالغرض^{٣٣}. في الوقت الذي يحتاج فيه، شلته في ذلك شأن «القصة - القصيدة» إلى مراجعة شاملة وإعادة نظر^{٣٤}.

(٣)

بأمر تحديد الهوية الأجنبية للصوص [. الخراط السردية جملة من القضايا والأسئلة القرابية، تحديدا، بصورية تصنيف تحتفلها القصة ضمن جنس معين. مما يترك لدى القارئ انطباعا أوليا، وأوليا فقط، بأنه إزاء كتابة لا أجنبية، ساقية الشكل، لا تمتلك خصيصات أجنبية طمينة بأن تحدد لها هوية الو، في الأقل، علاقة انتماء، والواقع أن منشأ صموية تصنيف نصوص [. الخراط لا يعود إلى هويتها الأجنبية الشائنة، وإنما، بالأحرى، إلى

التفاح تلك الهوية على عالم مثاليته ومعقد من الأجانس والخطابات. وهي سمة تميز، في رأي معظم النقاد المعاصرين، من باغتين إلى ثابتي (1988)، حركية النص الحدائي الفزاع إلى اختراق وزحزحة الأجانس الأدبية وإفلاق حدودها التقليدية³⁷.

إن معظم نصوص الشروط السردية، من دراسة والتون، (1980) إلى «أهنية مستطابقة» (1997)، مروراً بـ «الزمن الآخر» (1988)، «مخطوطات الأشراق الطائفة» (1990) و«اختراقات الهوى والتسلية» (1997) - لكي لا نذكر إلا هذه النماذج - تنقلت من إسار التحددات الكلاسيكية التي تكرر مبدأ أحادية الجنس الأدبي والتلفافه وتقلبه، مشوهاً هويته الأجاسية انطلاقاً من مدارات تؤسس إستراتيجية ورهان الشكل الحدائي على مبدئ مضادة تنزع إلى مسابقة التعريفات والتوصفات الأجاسية المتعجزة التي تكبل الإبداع داخل كوشيبات متداخلة، لا تمت بأقنى صلة إلى إبداع الحياة المعاصرة الذي يفرض، بالإسراع وقوة، تعديدها شاملاً وعميقاً في طرائق التفكير وأنساق التواصل والكتابة.

تأسسها على ما تقدم، تستعص، في حدود هذه الطريقة، إلى تجلية بعض إستراتيجيات النجونس عند [ـ. الشروط. وذلك من خلال تصيغ روايتين متجهزين هما: «لراها زعفران» (1986)، و«حريق الأخوة» (1991).

تعمل «لراها زعفران» على سطح خلافاها الخارجى، مؤشراً أجاسيا يحدد تخييليتها: رواية³⁸، وهي خلافاها الداخلى، يعثر على تسمية أخرى مركبة تميز ما يشبه التحدد الفزواج للعمل، تحديدها شكلياً (نصوص)، وتحددها مؤسسية (إستراتيجية) هو، في أن، تخصيص للتحدد الأول وعمق إستراتيجي له. وفي التقديم الأسهلاني أو التبعة الأولى يحدد المؤلف ([ـ. الشروط) الهوية الأجاسية لعمله. ومن ثم ميثل قرأته بهذه العبارات:

● ليست هذه النصوص سيرة ذاتية. ولا شيئاً قريباً منها. ففيها من سطح الخيال. ومن صنعة الفن ما يشط بها كثيراً عن ذلك.

● فيها الوهام - أحداثه ورؤى شطونس وقويات من الرشائع هي أحلام وسحبات من الذكريات التي كان ينبغي أن تقع، ولكنها لم تحدث.

● لعلنا أن تكون سيرورة لا سيرورة. وليست فقط ذاتية.

(ص 6، جميع التحددات من عندي).

في ضوء ما تقدم، يمكن استنتاج ملاحظتين أوليين بخصوص طبيعة ووظيفة التسمية الأجاسية في لـ «لراها زعفران» على مستوى النص اللوازي:

1- لأن كان مؤشراً (رواية) ومؤشراً (نصوص) بكرسان، من جهة. الطابع التخيلي (شطع) الخيال. صنعة الفن لـ «لراها زعفران» فإنها، من جهة أخرى، يفترهان مدخلين أو مستويين قرأتين ممكنين لها: مستوى محدد، خاص، يتعامل مع المؤلف ككل عضوي لا يقبل التجزؤ

إستراتيجيات التخييل في الرواية العربية الحديثة

(أي كرواية)، ومستوى عام، يمنح فصوله قدراً من الاستقلالية بموجبها يُنظر إلى الأجزاء ليس كعناصر تأسس الكل فحسب، وإنما تخوره ونشعبه أيضاً. من هذا المنطلق، يمكن أن نشرا معمارية «ترايبا» زعفران، بقصولها التسعة، إما كأجزاء متعاقبة تدرج ضمن صوغ روائي، أو كتصويع حر، أو كتصميم قصيرة مستقلة على مستوى البناء والدلالة³³، ولعل ما يكرس هذه الإنكسافية (الفرضية) الأخيرة هو صدور الفصل الثامن من «ترايبا» زعفران، على هيئة قصة قصيرة مكتومة بتاريخ ومكان كتابتها³⁴، وهي الظاهرة التي يمكن ملاحظتها ورصدها في مؤلفات أخرى لإدوار الخراط، بدءاً بروايته الأولى «رامة» والثانية، التي نشر الفصل الأول منها على شكل قصة قصيرة قبل أن تبلور لدى المؤلف فكرة تطويره وسلكه ضمن مشروع روائي³⁵.

2- تحدد طبيعة الشكل بقرائنها التخييلية مثالي «ترايبا» زعفران، في تمارض ثم مع جنس الصورة الذاتية بخصوصياته الشكلية (السرد، الأسلوب...)، والتداولية، وميثاق قراءته الخاص. وقد حرص المؤلف، في خطابه الاستهلالي، على تكرس هذا التعاقد بإزاء الصورة الذاتية كتكتاتبة استرجاعية وحالية لشروطها «الوضعية» والخطيفية، والشفافية، - شكلاً ومضموناً - باعتدال إستراتيجيات تخيلية لا تتفرد بحدود ومطلق التاريخ أو الوقائع (سطح الظلال - صلبة القن - مزج الأوهام بالأحلام بالذكريات) التي كان ينبغي أن تقع ولكنها لم تحدث قط... من ثم، فإن تحليل «ترايبا» زعفران، في ضوء تمارض - أو تناطح - ميثاقها التخييلي (الروائي) وميثاق الصورة الذاتية الأوتوبيوغرافية من شأنه أن يفتح أمام القارئ مسارا آخر لتجنيس العمل على نحو قد يمتد إلى هذا الحد أو ذاك من جنس المؤلف³⁶.

يضع النص القواري (رواية، تصور إستراتيجيات، الخطاب الاستهلالي) قارئ «ترايبا» زعفران، أمام عدة توصيفات أو خيارات قرالية مما يطلع على تمثيلية تعيبتها الأجناسي طابع المرونة والانتاج. وعلى مستوى آخر، يمكن حشد التوصيفات القبائية التي اقترحها المؤلف - بما هو قارئ هذه القرة - لعمله، بل وللمجموع أصالة الأخرى، فداحة السرد وعسر التصنيف لديه: قصة يعتبر «ترايبا» زعفران، رواية³⁷، ومرة تصوصا³⁸، وثلاثة مجموعة قصص³⁹، ورابعة مفارقة⁴⁰، على أن هذه التسميات الأجناسية عادة ما تهيل إلى تجريد المؤشرات الجنسية (رواية، قصة...) من بداعتها وإبوابيتها وطابعها الأحادي، واستثمارها كعناصر مشوشة ومخالفة واستغرائية لتقصيد لتعبيل دور القارئ وتحويله على [عادة التفكير في الجاهز والمسلم به، بلول]، الخراط بخصوص هذه المسألة، «... فكان العنوانون التي أضعتها على كتبتي هي دعوة لاستغراق القارئ والتألف والباحث لينأمل في ماهية نوع الرواية، القصص القصيرة»⁴¹.

تختلف معمارية رواية «ترايبا» زعفران، مجموعة من الأشكال والخطابات والأنواع الصغرى التي تمثل كعناصر تكتاتبية تضفي على هوية العمل الأجناسية طابع التعدد والتشعب

والهجاء، في هذا الصدد، يمكن الوقوف عند ثلاثة أشكال شتى لها «رواها زعفران» بصورة كلية أو جزئية:

١- الشكل القصصي: يسمح هذا الشكل بترابط حصول الرواية النسخة كنصوص قصصية مستقلة بعضها بعض تركيباً ودلالة، على الرغم من وجود فوارس مشتركة بينها تتمثل أساساً، في إحالتها إلى مسار مركزي هو، في الأوان ذاته، شخصية أو ذات منقطعة (ميجائيل) وتشديدها إلى الأنسنة والموالمة نفسها النوزعة بين أحياء وحارات الإسكندرية والسميد، ولشغافتها على الموضوعات نفسها الصيفية بطولية ميخائيل ونشأته الاجتماعية ومغامراته ونجارتها في الحياة... إلخ، ويظهر مظهر استقلالية القصص، ومن ثم قابليتها لأن تقرأ كقصص في التعداد عناصر السلسل والتلازم والاستناد التي تكرس الخطية والنظام وتقرض، تبعاً لذلك، وجود شبكة عامة يحصر المعنى. ولا يوعي لرابط الفصول الرقمي (١، ٢، ٣...) بأي شرح أو تسلسل مسبقين بقدر ما يفيد الكيف ظلالاً أن يقرأ الفصل الخامس قبل الفصل الأول، أو الثامن قبل الثالث، أو أن ينطلق من «النهاية» إلى «الابتداء» ما دام التركيب العمل عينه يتواءم المفهوم التقليدي لبدأ النظام الذي هو أصل فكرة الحكاية (ريكور Ricœur).

٢- المحكي الشعري: إلى جانب استمارها الشكل القصصي، تقيّد «رواها زعفران» أدوات وتقنيات الخطاب الشعري كشكل وإناء وإيقاع، مقترنة، بقوله من مفهوم «المحكي الشعري» كما حدده التافد جان - بيير تاسي في كتابه الحامل الاسم نفسه: «المحكي الشعري المتطور هو الشكل الحكائي الذي يستعمل من الشعر ويملك عمله وتأثيره، وإن كان يعين على تحفله أن يولي» في أن مما، أهمية لتقنيات الوصف الروائي وتقنيات الشعر، إن المحكي الشعري ظاهرة انتقالية بين الرواية والشعر^{١٢٤}. وفيما يحتفظ «المحكي الشعري» بتخييل الرواية، تحيل طرائق السرد فيه إلى الشعر، مما يجعل هويته الاجتماعية موزعة بين قطبين متضاربين: قطب الوظيفة المرجعية بمعانيها الشخصية والاستذكرية، وقطب الوظيفة الشعرية باتشديدها إلى لزومية الشكل وقبيلته الجمالية^{١٢٥}. لقد باتت التمييز بين الشعر والقصة أقل وضوحاً، اليوم، بحسب تاسي، بحيث إن كل رواية للضمير قسراً كبير أو يصغر من الشعر^{١٢٦}.

في ضوء ما تقدم، يمكن تحديد ملامح الشكل الشعري لـ «رواها زعفران» في المقاطع والجمال الشعرية التي تتخلل السرد والوصف، وفي الشفارات المنقطعة التي تأخذ شكل قصيدة النظر بكافة ألقا، وموسيقية حملها وخصوصية تركيبها، وإيحائية استعاراتها ولزوميتها الشعرية بخلاصة الأسطورية وصوفية، مما يعطي الانطباع بأننا حيال كتابة متوزعة بين اقتصاد اللغة الشعرية وتوحيدها، وسردية التخييل اللغوية على التشخيص والإحالة، فنقرأ هذا النموذج:

كنت لولم... وراء غس القلوبين، وإيقاع يشود في العزلة الواسعة له صدى، كنز مجد في السما... كنز مجد في السما...

لرئيسية إيلانة الطردانية المتطرفة فكانت اليوم التاسع غير المقطوع ومنها الأيام الثمانية معاً،
الواحدانية الخمسية إلى بيرسيون، هناك، هناكها لتوش فياطي كاملة في نباتات سلوحي،
ما نفي نصب نهر السنون فوق حلبة الأحرار، حطية،
منشعالي، الأواني المتكاثرة تحتها هيلينية القبرات، سبروتني في سني الوسن، كاترينا،
إسكندر، سبرولينا الفينانة المقدودة على حصون الرند والعنب، ندوة جناحها المتضيق
على لا تصوب لها.

(١٠٠)

(ترانها زعفران، ص 141).

إن رواية «ترانها زعفران» بشكلها التراجيدي من «الحكي الشعري» ليست - في الواقع -
سوى نموذج من بين نماذج أخرى بدأت تحدث نفسها هوية ومصارا خاصين ضمن خارطة
الكتابة الروائية العربية الحديثة^{١٢١}، ولا شك في أن قراط هذه النماذج بأشكالها المترجمة بين
السردية والشعرية، في ضوء تراثية الوظائف الكيفية الأكسوسية، وخاصة الوظيفة الشعرية
والوظيفة المرجعية، تتصل من جهة الطبيعة وخصوصية اشتغال هويتها الاجتماعية.
٢- الشكل المصور ذاتي: بشكل الملح السبرولاني عيسرا تكويها وموضوعاتها في ترانها
زعفران، على الرغم من:

- وفرة المؤشرات النصية، وفي طليعتها العنوان القرني: رواية.
- نص المؤلف أن تكون هذه «سيرة» (سيرة ذاتية أو شبه ذاتية) منها.
- لا تطابق هوية الوقت الراعي (١) «قراط» والشخصية - الساردة (ميتافيل).
- عدم وجود أي ميكان سبر ذاتي.

الواقع أن لغة جدلية معقدة ومقيدة تفيض عليها لعبة التخييل في «ترانها زعفران» تلك أن
أبعاد الحدود بين التفكير والتخييل، والتعلم الأساطير بالشعر والقاتلانيك، وتلك وشذرات مستلة
من معيش الشخص في أبعاد اليومية والتاريخية وامتداداته النفسية واللاشعورية بقوانين
التعارض المستطع بين الواقعي والتخاطفي، بين حياة الكاتب وحياة الكتابة. إن أساليب التورية
والتمعية التي يعمد إليها المؤلف لاستثمار حيلته ومكوناتها على نحو مستكم لا تفلح كلية، في
طمس أثرها الفاعية وتدويرها التلقائي^{١٢٢}، ومهما يكن حقله في الخداع والمخيلة والتشويش على
القارئ فإن الكتابة تجاز، بالتقليلها الفكر، نوايا السبق والصريحاته العلة (لايست هذه
التصوير سيرة ذاتية...) (١)، على الأقل، «تلفظ» منها وتسميها بما يحد من وتوطئة ولقاء
توكيداتها الطاعمة، ويخرج أمام القراء مسائل جديدة باتجاه العمل الأمي، بيد أن حياة الكاتب، وقد
أضحت قيمة جمالية ومعمرة استيعاد، لا تفي، بلغة، على حالها، بل تضيق، بدورها، للتصوير
والالتقاء والتوليف للصبح، في النهاية ويصل قوة التخييل، شيئا آخر يستولده رحم الكتابة.

من هذا المنظور - إذن - يمكن، في ضوء تقاطع التوافقي والتخييلي، أن نعيد قراءة وتجسيم «تراثها» و«عصران» انطلاقاً من مكوناتها السيرة ذاتي، بعروضاته وقرائنه المعينة بحياة المؤلف في تقاطعاتها مع التاريخ وحياة الآخرين. من بين هذه القرائن نذكر مثلاً:

- قرائن فضائية: حيث الطب معزم بك، والمحب بلشا (مزارع الطبقولة والمصيا والتشبيب)، أخميم (بلدة الأب)، الطرانة (بلدة الأم).

- قرائن زمنية: حضور صلاحي من الزمن التاريخي، ضياع فلسطين في العام 1948، تصاعد وتيرة الكفاح الوطني ضد المحتل البريطاني عامي 1946-1947.

- قرائن جغرافية: اعتزال الأيديولوجية التركسية في صيفها التروتسكية التي تقرون الثورة بالجمال، الانخراط في العمل الوطني التحرري ضد المحتل في العام 1946، تصورية الاعتقال من 1948 إلى 1949، العمل في مطاوين الجيش البريطاني في أثناء الاحتلال، ممارسة الترجمة، كتابة الشعر.

تأسيساً على ما تقدم، يمكن القول إن «تراثها» و«عصران» يمتلك ميمارية مفتوحة ومركبة تتجاوز الحدود التقليدية والمعارية لمفهوم الجنس الأدبي لتتناحرا على آفاق أخرى أكثر رحابة من التفاعل بين الأجناس والخطابات مما يطبع كل ميمبي تصنيفي أحادي لمعارفها - على رغم مشروعية التصنيف الوظيفية مبدئياً - بالمصف والانسار. ويستلزم، تبعاً لذلك، شعورية جديدة قادرة على توصيف ديناميتها النصية والعمل اشتقاقياً الأجناسي.

تضمننا رواية «حريق الأخيلة»¹⁴ أمام الإشكالية تمهيدية من نوع خاص تتمثل، على وجه الدقة، في التباس هويتها المترجمة بين الرواية والسيرة الذاتية ورواية الذكريات والاعترافات. إن الأمر لا يتعلق بمجرد استثمار عناصر مستمدة من حياة الكاتب وإعادة صوغها تخييلياً، ملكها هي الحال في «تراثها» و«عصران»، بل مغارقة بولدها لشغل الاسم الشخصي للمؤلف التوافقي في صلب التكون التخييلي للعمل الأدبي. مغارقة تتمثل في الجمع بين ميثاق روائي ذي قرائن تخييلية (بدءاً بطاوان «حريق الأخيلة» الفرعي: رواية) وتطابق (جزئي) في الهوية بين المؤلف والمصدر والشخصية. فهل تؤشر هذه المغارقة بين الميثاق الروائي (الذي يميز جنس الرواية) والمطابق الهوية (كعنصر مميز للشكل السيرة ذاتي) إلى تناقض داخلي يقضي إلى قراءة النص لا كرواية ولا أيضاً كسيرة ذاتية، وإنما كعملية التباس بيراندوتية (Prandolini) حسب تعبير غيليب لوجون¹⁵.

نقرأ على الغلاف الخواصي لرواية «حريق الأخيلة» عنواناً فرعياً يؤشر إلى تخييليتها: رواية وهي موضوع ما من العمل نفسه للصبح الشخصية - الصادرة عن الميثاق الذي يحدد، برأيها، هويتها الأجناسية. ومن ثم نموذجها القرائي: دوليت هذه سيرة ذاتية، بمعنى ما، وإنما أردها أن تكون رواية يعني: (ص: 76). التلميح من صدي¹⁶، يود أن هذا الأهل التخييلي الذي يكرسه

استراتيجيات التخييل في الرواية العربية الحديثة

العنوان القرصي والميثاق الروائي، وعناصر أخرى سيتطرق إليها نيران سردية وموضوعاتية غير تطبيقية شمل، بشكل جزئي وضمني، إلى سيرة حياة المؤلف الواقعي الذي هو سارد وشخصية هي أن هذا:

- هي ١٥ مايو 1٩٦8 اعتقالتي حكومة النواشي، عشية حرب فلسطين الأولى (ص ١٢).

- وبعد ٥٠ عاما - أكثر - كثبت - «حجارة بويلو» (ص ٥٥).

- (...) ولم أضغ قط روايتي «الشخصية» عن الريف المصري، وإن كنت قد لمست أحجار بويلو (ص ٧٦).

- صحيح أنني لست ميخائيل ولكني شبيهه ووصيفه (ص ١٥٢).

- أذكرك بما قال جمال شحود عني في مقال له لم يصفي إلا جزء منه (ص ١٥٢) ^(٣٥).

- أعود أظن النهار، بعد أن اعتنقت التثنية (...) لم أسمع أحدا يناديني: إدوار (ص ٢٢٢).

أمام هذا الوضع، إن، بقي القارئ نفسه موزعا بين شككين يدوران، ظاهريا، متناظرين عما: الشكل الروائي والشكل السير ذاتي. بيد أن هذا التناظر لا ينطوي على أي تناقض وإنما يشير إلى شيء آخر: عنيت أن «حريق الأظفلة» لتلك شكلي وميثاق الرواية والسيرة الذاتية معا، استكشافا لشكل جديد من الكتابة يمزج بين قصصية الرواية و-واقعية- السيرة الذاتية القائمة على مبدأ الهوية المتطابقة وحضور اسم المؤلف الشخصي الذي يمنع «بقوة مرجعية» تؤمن موضوعية وصداقية مرويته، حتى إن «أخلاقا التخيل أو عسها، كليا أو جزئيا، المصور» ^(٣٦)، إن المؤلف يشكل نقطة تقاطع بين الذاتي والخارجي (وهو بالتوجه الإبداعي وحضوره في المشهد الأدبي والتشكافي العام، يكرس سلطته الرمزية التي تمنح اسمه الشخصي - ضمن كتابة السير ذاتية بطبيعة - وضعها اعتباريا فريدا يضيف على الواقع والأحداث، كهيما كانت طبيعتها، «حالة من الحقيقة» ^(٣٧).

لعل أنسب توصيف أجناسي لهوية «حريق الأظفلة» هو اعتبارها «رواية سير ذاتية» (roman autobiographique) أو، بمصطلح آخر، «تخيلا ذاتيا» (Autofiction). هذا الشكل يندرج عموما في إطار جزئية، اسمية أو بيوجرافية، بين المؤلف الواقعي والسارد / الشخصية ^(٣٨)، وهو ما ينطبق تماما على «حريق الأظفلة» التي تبقى ميثاقها ملتبسا، ومن ثم ملتوحا على السيرة الذاتية والرواية معا، بتكرارها صيغة التسيب (يمضى ما، يعني) كما هي الجملة السلف ذكرها ^(٣٩) واعتمادها مستويات متباينة للتأشير إلى المؤلف الواقعي ترجع بين الإبقاء على هويته واسمه الشخصي في حالة غلبة تامة وكاشفة (يشطب اسمه من الرسائل مثلا) ^(٤٠)، أو الإحالة عليهما جزئيا (الاكتفاء بالإنوار، بدلا من إدوار الخراط) ^(٤١)، أو بطريقة مباشرة وغير مباشرة هي أن، مما يشوق أمر إدراكه على طباعة القارئ ومدى معرفته بالسيلاق عبر النص للعمل للقروء.

بناء على ما تقدم، يمكن القول إن رواية «حريق الأخيلة» تتوضع، على نحو مثير، بين الرواية والسيرة الذاتية، مستعمرة من الأولى حيث أنها وطرائقها السطحية الشخصية (السطحية، اللاحتمل، الغيب، الانقباض الترجيبي، الكثافة...) ومن الثانية عندما تنمى التطابق (المؤلف - السارد - الشخصية) وسلطة الاسم الواقعي للكاتب وبقرته الترجعية. وهي بالنظر إلى ذلك كله، تشكل حالة اجتماعية وسردية (تطورية) فريدة في سياق التجربة الروائية العربية الحديثة.

في ضوء تحليلنا للهوية الأجنبية للمخبر الروائي نستخلص الملاحظتين التاليين:

- تمتلك الروايتان الموصفتان للتحليل شكلاً مركباً ومندوجاً يسمح بأكثر من جنبين لهويتهما النصية: رواية، نصيبي، قصص... إلخ.

- تتطوي إستراتيجية المؤشر الأجانب، عند أدوات الخرافات، على مفارقة بين النص ومرجعياته الأسمية، ذلك أن العنوانين القرعية لرواياته لا تشتمل، بدقة، تحفيها النصي، بقدر ما تتفاد استكشاف القارئ، وحضه على التفكير في أصول التسميات الأجنبية ذاتها، مما يولد شعوراً بالانتشاء لدى الكاتب بحسب تعبير هيلم لوجون.

